

28 (2)

7
Pc b(b) 28²
Pölitz

2

Mr. (S) J. A. P.

1893

✓ Kcb(b) 28
L e h r b u c h

d e r

t e u t s c h e n S p r a c h e

i n

i h r e m g a n z e n U m f a n g e

u n d

n a c h i h r e r g e g e n w ä r t i g e n G e s t a l t ;

b e s o n d e r s

f ü r d e n V o r t r a g d e r s e l b e n

a u f

U n i v e r s i t ä t e n u n d L y c e e n

g e s c h r i e b e n

v o n

K a r l H e i n r i c h L u d w i g P ö l i t z ,

o r d e n t l i c h e m P r o f e s s o r d e r G e s c h i c h t e a u f d e r U n i v e r s i t ä t

W i t t e n b e r g u n d d e s a k a d e m i s c h e n S e m i n a r i u m s

D i r e c t o r .



Zweite verbesserte Ausgabe.

L e i p z i g ,

b e i J o h a n n C o n r a d H i n r i c h s .

1 8 1 0 .



Lehrbuch
der
in
der
nach der gegenwärtigen
für den Unterricht
in
Lehrbuch
gelehrten

von
Herrn
Lehrer
an der
Hochschule
in
Passau

29765041

Staatliche
Bibliothek
Passau

V o r r e d e.

Wenn die Sprache in ihrer höhern Entwicklung dem Gange der Ausbildung der Nation folget, welcher sie angehört; so müssen auch die stylistischen Wissenschaften, die den wissenschaftlichen Standpunct der Sprache darzustellen bestimmt sind, unter dem Einflusse der grossen Revolutionen stehen, welche besonders im Felde der Philosophie, und namentlich der Aesthetik, geschehen. Mit Rücksicht auf diese grossen Veränderungen und Umbildungen muß daher das Gesetz der Form in Beziehung auf die Sprache in einer neuen Gestalt erscheinen. Deshalb ist es der Zweck des nachfolgenden Werkes, die vier stylistischen Wissenschaften, Grammatik, Theorie des Styls, Rhetorik und Poëtik, neu zu begründen und sie in ihrem innern gegenseitigen Verhältnisse aus einem neu versuchten Gesichtspuncte darzustellen.

Ist es nun gegründet, daß das Studium der teutischen Sprache in wissenschaftlicher Hinsicht (bei welchem ein Kursus der empirischen Grammatik und practische stylistische Uebungen vorausgesetzt werden) bisher auf den teutschen Universitäten und in der obersten Klasse der Lyceen und Gymnasien, wo die Zöglinge unmittelbar zur Universität vorbereitet werden sollen, zu sehr vernachlässigt ward, weil es überhaupt noch bisher an einem Compendium fehlte, welches jene vier Wissenschaften, und zwar nach einer ebenmäßigen Behandlung und mit Rücksicht auf ihre gegenwärtige Gestalt, so wie mit Beibringung der nöthigsten Literatur, umschloß; so dürfte dieses Compendium, das ich zunächst für meine Vorlesungen über teutsche Sprache schrieb, so lange für diesen Zweck hinreichen, bis ein besseres dasselbe verdrängt.

Unter allem, was ich bereits über teutsche Sprache schrieb, eignete sich keine Schrift zur Grundlage für halbjährige akademische Vorlesungen

gen

v
gen; denn meine teutsche Sprach-
kunde enthält kein Compendium,
sondern ein völlig ausgeführtes
System der teutschen Sprache, mit
möglichst vollständiger Literatur; ein
Werk, auf das ich in diesem Com-
pendium, besonders in Hinsicht auf
die Literatur, mehrmals habe zu-
rückweisen müssen, das aber, durch
die völlige Trennung des Philosophi-
schen von dem Empirischen, welche
in diesem Compendium durchge-
hends combinirt worden sind,
nach einem ganz andern Plane ge-
schrieben ist, als die vorliegende
Schrift, in welcher überhaupt die
ganze Ansicht und Behandlung der
Gegenstände neu versucht und durch-
geführt erscheinen dürfte. Für einen
vorbereitenden Cursus auf dieses
Compendium in untern Schulklas-
sen nenne ich für die, welchen meine
Ansichten bei der wissenschaftlichen
Behandlung der teutschen Sprache
zufügen, meine teutsche Sprache
für Bürgerschulen, Leipz. 1804.

Die zweite Ausgabe des vor-
liegenden Werkes ist keine völlig
neue Auflage desselben. Der
Wunsch

Wunsch des Verlegers, dieses Werk unter einem andern Titel auszugeben, weil man unter dem erstgewählten: systematische Encyclopädie der stylistischen Wissenschaften das nicht gesucht habe, was es wirklich enthält, traf mit meinem Wunsche, vieles in diesem Compendium zu ändern und zu verbessern, zusammen. So ist denn bei dieser neuen Ausgabe von mir die Einleitung (gegen 4 Bogen) ganz neu bearbeitet, und für mehrere Verbesserungen und Berichtigungen im Werke selbst durch viele Cartons gesorgt worden. Ich hoffe und wünsche, daß das Werk dadurch nicht verloren habe.

Wittenberg, den 7. October 1809.

P ö l i t z.

Inhalt.

I n h a l t.

I. Einleitung.

§. 1. Sprache.	- - -	Seite 1
- 2. Ausbildung der Sprache.	- - -	— 2
- 3. Schrift. Buchdruckerkunst.	- - -	— 4
- 4. Darstellung durch die Sprache.	- - -	— 6
- 5. Verschiedenheit des Stoffes und der Form in der Darstellung.	- - -	— 7
- 6. Uebergang zu dem Gesetze der Form.	- - -	— 9
- 7. Das Gesetz der Form.	- - -	— 11
- 8. Untergeordnete Eigenschaften der Korrekt- heit und Schönheit.	- / -	— 15
- 9. Die sogenannten rhetorischen Figuren.	- - -	— 18
- 10. Styl.	- - -	— 23
- 11. Unterschied zwischen der Sprache der Prosa, der Poësie und der Beredsam- keit.	- - -	— 25
- 12. Die drei Schreibarten, die niedere, mitt- lere und höhere.	- - -	— 29
- 13. Klassische Schriftsteller.	- - -	— 35
- 14. Harmonie zwischen den Sprachen.	- - -	— 36
		§. 15.

VIII

§. 15. Verschiedenheit der Sprachen.	- -	Seite 38
- 16. Anwendung auf die teutsche Sprache. —		
Umriss der Geschichte derselben.	- -	— 41
- 17. Princip der Eintheilung der teutschen		
Klassiker.	- -	— 50
- 18. Eintheilung der teutschen Klassiker.	- -	— 52a

II. Grammatik.

- 19. Begriff derselben.	- -	— 53
- 20. Philosophische Begründung der Redetheile.		— 56
- 21. Empirischer Gebrauch der Redetheile.		— 61
- 22. 1) Die Redetheile nach ihrer philoso-		
phischen Geltung und nach ihrem em-		
pirischen Gebrauche.		
a) Das Substantiv; b) der Artikel;		
c) die Präposition.	- -	— 63
- 23. d) Das Zahlwort.	- -	— 72
- 24. e) Das Pronomen.	- -	— 73
- 25. Die attributiven Sprachformen.	- -	— 75
- 26. f) Das Adjectiv.	- -	— 76
- 27. g) Das Verbum.	- -	— 77
- 28. h) Das Particip.	- -	— 83
- 29. i) Das Adverbium.	- -	— 84
- 30. k) Die Conjunction.	- -	— 86
- 31. l) Die Interjection.	- -	— 87
- 32. 2) Der Syntax.	- -	— 88
- 33. a) Die Rectionslehre.	- -	— 89
- 34. b) Die Constructionslehre.	- -	— 90
- 35. 3) Die Interpunctiionslehre.	- -	— 91
- 36. Fortsetzung.	- -	— 92
- 37. 4) Die Synonymik.	- -	— 98
- 38. 5) Die Orthographie.	- -	— 101
		§. 39.

§. 39. 6) <i>Die Profodie.</i>	Seite 105
- 40. Fortsetzung. Der Reim und die entlehnten Sylbenmaasse.	— 109

III. Theorie des profaischen Styls.

- 41. Begriff derselben.	— 112
- 42. Sprachgebrauch.	— 114
- 43. Sprachreinigkeit.	— 115
- 44. Barbarismen.	— 117
- 45. Sprachrichtigkeit	— 121
- 46. Solöcismen.	— 122
- 47. Sprachschönheit.	— 124
- 48. Die vier Hauptgattungen des profaischen Styls.	— 126
- 49. 1) <i>Der Geschäftsstyl.</i>	— 127
- 50. Fortsetzung.	— 131
- 51. 2) <i>Der Briefstyl.</i>	— 133
- 52. a) Der Brief der Convenienz.	— 136
- 53. b) Der vertrauliche Brief.	— 138
- 54. c) Brief des Witzes und der Laune.	— 140
- 55. d) Der belehrende Brief.	— 141
- 56. 3) <i>Der historische Styl.</i>	— 143
- 57. Eintheilung des historischen Styls.	— 146
- 58. Die einzeln Formen der historischen Darstellung.	— 150
- 59. a) Die Erzählung.	— 151
- 60. b) Die Beschreibung.	— 151
- 60. c) Die Schilderung.	— 152
- 61. d) Die Biographie.	— 152
- 62. e) Die Charakteristik.	— 154

§. 63.	f) Die Anekdote und der lapidarische Styl.	Seite 155
- 64.	g) Die Specialgeschichte.	— 156
- 65.	h) Die Kulturgeschichte.	— 158
- 66.	i) Universalgeschichte.	— 161
- 67.	k) Geschichte der Menschheit.	— 162
- 68.	4) <i>Der Lehrstyl.</i>	— 165
- 69.	Eintheilung desselben.	— 167
- 70.	a) Der systematische Lehrstyl.	— 169
- 71.	b) Der kompendiarische Lehrstyl.	— 171
- 72.	c) Der commentirende Lehrstyl.	— 172
- 73.	d) Der populäre Lehrstyl.	— 174
- 74.	e) Der dialectisch.kritifirende Lehrstyl.	— 177

IV. P o ë t i k.

- 75.	Begriff derselben.	— 180
- 76.	a) <i>Die lyrische Form.</i>	— 184
- 77.	1) Das Lied.	— 185
- 78.	2) Die Cantate.	— 187
- 79.	3) Die Elegie.	— 189
- 80.	4) Die Heroide.	— 192
- 81.	5) Die Ode.	— 193
- 82.	6) Die Hymne.	— 195
- 83.	7) Die Dithrambe.	— 197
- 84.	8) Das Sonett.	— 198
- 85.	b) <i>Die historische Form.</i>	— 200
- 86.	a) Historische Form im engern Sinne.	
	1) Die Fabel.	— 203
- 87.	2) Die poëtische Beschreibung (das Naturgemähde).	— 206
	§. 88.	

§. 88.	3) Die poëtische Erzählung.	-	Seite 208
- 89.	4) Das Heldengedicht.	-	— 210
- 90.	5) Die Romanze und Ballade.	-	— 214
- 91.	6) Die Legende.	-	— 216
- 92.	7) Der Roman.	-	— 218
- 93.	β) Die drammatifche Poëfie.	-	— 222
- 94.	1) Das Trauerspiel.	-	— 223
- 95.	2) Das Lustspiel.	-	— 227
- 96.	3) Das Schauspiel.	-	— 228
- 97.	4) Das Singspiel.	-	— 230
- 98.	c) Die didactifche Form.	-	— 234
- 99.	1) Das eigentliche Lehrgedicht.	-	— 235
- 100.	2) Die Satyre.	-	— 237
- 101.	d) Die gemifchten poëtifchen Formen.	-	— 240
- 102.	1) Die Idylle.	-	— 240
- 103.	2) Die Allegorie.	-	— 243
- 104.	3) Das Epigramm.	-	— 245
- 105.	4) Der Dialog.	-	— 246
- 106.	5) Die poëtifche Epiftel.	-	— 249
- 107.	6) Die Parodie und Travestirung.	-	— 251

V. R h e t o r i k.

- 108.	Begriff derfelben.	-	— 254
- 109.	Eintheilung derfelben.	-	— 257
- 110.	1) Die innere Rhetorik.	-	— 258
	a) Korrektheit der Form.	-	— 258
- 111.	Fortfetzung.	-	— 260
- 112.	b) Schönheit der Form.	-	— 262
- 113.	Die religiöfe Rede.	-	— 263
- 114.	Die profane Rede.	-	— 265

§. 115.	Ueber den Charakter der Beredsamkeit.	Seite 266
- 116.	2) <i>Die äussere Rhetorik.</i>	— 269
	a) Die Declamation.	— 269
- 117.	Fortsetzung.	— 269
- 118.	Fortsetzung.	— 271
- 119.	b) Gesticulation.	— 273
- 120.	Schluss des Ganzen.	— 275

I.

E i n l e i t u n g.

1.

S p r a c h e.

Die menschliche Sprache ist der Ausdruck menschlicher Vorstellungen durch Worte. Nur der Mensch spricht; denn nur er besitzt neben den sinnlichen Sprachwerkzeugen, um Laute und Töne zu bilden, drei *geistige Vermögen*, das *Vorstellungs-* *Gefühls-* und *Begehrungsvermögen*, deren Zustände er sich bewußt werden und durch Worte ausdrücken kann. Was wir die *Sprache der Thiere* nennen, ist ein dunkler Ausdruck bloß sinnlicher Empfindungen und Zustände, der hinzureichen scheint, daß sich das Thier dem Thiere mittheilen kann. Nur wo *Vernunft* ist, da ist, im eigentlichen Sinne, Sprache; nur ein vernünftiges Wesen konnte die Sprache *erfinden*, und dieselbe, bei der fortschreitenden gleichmäßigen Entwicklung und Ausbildung der drei geistigen Vermögen, all-

A mäh-

mählig vervollkommen; nur die ausgebildete und gereifte Vernunft endlich vermag die Sprache zu einem *harmonischen und vollendeten Ganzen* zu erheben, das zureicht zur Bezeichnung aller Abstufungen und Schattirungen der individuellen Kultur.

2.

Ausbildung der Sprache.

Dass die Ausbildung und Reife der Sprache von der Ausbildung und Reife der geistigen Vermögen abhängt, bestätigt die sorgfältige Beobachtung der Entwicklung und Reife der *Individuen* und *ganzer Völker*. Die Sprache des Kindes beginnt mit der Nachahmung der Töne der Erwachsenen; aber mehrere Jahre hindurch bleibt seine Sprache unzusammenhängend und unbestimmt, bis endlich, mit der höhern geistigen Bildung und mit der Reife der Vernunft, auch die Sprache zu ihrer Vollkommenheit und Vollendung fortgeführt wird. Wo bei den Individuen die geistige Bildung auf einer tiefen Stufe stehen bleibt; da trägt auch ihre Sprache das Gepräge der Unvollkommenheit und Mangelhaftigkeit. Denn da die Sprache nur das darstellen und bezeichnen kann, was als Zustand der geistigen Vermögen zum Bewusstseyn gelangt; so enthält sie jedesmal den *Widerschein der erreichten intellectuellen, ästhetischen und moralischen Kultur* des sprechenden Individuums.

Findet

Findet sich dieser nothwendige Zusammenhang zwischen dem erreichten Grade der geistigen Bildung und der Sprache *bei den Individuen* unsers Geschlechts; so wird er auch durch die Geschichte bei der Beobachtung *der Völker des Erdbodens* bestätigt. Bei rohen Völkern erhält sich die Armuth und Unvollkommenheit der Sprache bis in die Zeiten, wo sie durch Umstände und Verhältnisse civilisirt werden; eben so, wie bei unzähligen Menschen aus den niedern Ständen die Sprache in jenem unvollkommenen Zustande während ihres ganzen Lebens bleibt. Nur wann sich allmählig die höhern Bedürfnisse regen; wann Noth oder Zufall, Egoismus oder Wohlwollen die Menschen einander näher bringt; wann ein höherer Wohlstand im äussern Leben den lebhaftern Verkehr und die nähere Verbindung der Völker unter einander bewirkt, und der Umtausch der Producte auch den Umtausch der Ideen befördert; wann der Sinn für Wissenschaften und Künste sich entfaltet; wann die Erziehung, die Gesetzgebung, die Religion, die Staatsverwaltung zu bessern Formen fortschreiten; mit einem Worte: nur wann Individuen und Völker zur höhern *physischen, intellectuellen, ästhetischen und moralischen* Reife gelangen, erhebt sich auch allmählig die Sprache zu weitem Umfange, zu grösserer Bestimmtheit, zur grammatischen und logischen Correctheit, zum Wohlklange, und zur befriedigenden Bezeichnung und vollendeten Darstellung aller sinnlichen und geistigen Zustän-

stände, — überhaupt: zur höhern Vollkommenheit.

Die Geschichte bestätigt dies in allen Zeiträumen, die unser Geschlecht auf Erden verlebt hat. Je näher wir das menschliche Geschlecht seinem Ursprunge finden; desto unvollkommener und mangelhafter sind die Sprachen der Völker. Je länger bei den Völkern die erste Rohheit und Dürftigkeit der geselligen Verbindungen besteht; desto beschränkter ist die Sphäre ihrer Sprachformen. Was die Sprachen des fernsten Alterthums in dieser Hinsicht zeigen; das bestätigen auch die Resultate, welche durch zuverlässige Reisende über die Sprachen der nord- und süd-amerikanischen Völker, der afrikanischen Stämme, und der Völkerschaften auf den Inseln des fünften Erdtheils zu uns gekommen sind.

3.

Schrift. Buchdruckerkunst.

Ein großer Schritt vorwärts zur Ausbildung und Vervollkommnung der Sprachen ist der *Gebrauch der Buchstabenschrift*. Mit ihr beginnt erst bei den Völkern die beglaubigte Geschichte, und eine fester begründete Aufbewahrung der wichtigsten Denkmäler ihrer Kultur. Deshalb ist auch die *Buchstabenschrift* jedesmal der Beweis einer höhern Kultur bei den Völkern, als der Gebrauch der *Hieroglyphenschrift*, welche höchstens
nur

nur auf den niedern Stufen der Nationalentwicklung, und während der Isolirtheit der Völker von einander im Zustande der Kindheit ihrer Verfassungen und ihres Handels, nothdürftig ausreicht, die aber mit dem Fortschreiten der gesellschaftlichen und literarischen Kultur unaufhaltbar in Buchstabenschrift übergeht.

Die freieste und höchste Richtung erhielt aber die Kultur der Sprachen durch die *Erfindung und Vervollkommnung der Buchdruckerkunst* seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Durch sie konnte nun das Gute und Nützliche nicht nur schneller in Umlauf gebracht und bald ein Gemeingut aller kultivirten Völker werden; es ward auch dadurch vor dem möglichen künftigen Untergange, und die Menschheit selbst vor der Wiederkehr der Barbarei des Mittelalters gesichert. Durch sie stehen alle Erdtheile und alle civilisirte Völker der Erde in ununterbrochener gegenseitiger Wechselwirkung; durch sie wurden die Ueberreste der klassischen Literatur des Alterthums von neuem belebt und verbreitet; durch sie erhielten die neuern Sprachen innere höhere Einheit und Symmetrie, weil nun blos das, worüber sich die besten Schriftsteller einer Nation stillschweigend in ihren Darstellungen vereinigten, als Maasstab des richtigen und schönen Ausdrucks in einer lebenden Sprache Geltung erhielt. Nun konnte selbst die höhere Reife der Sprache, zu welcher sie von den klassischen Schriftstellern, den Repräsentanten und Vor-
mün-

mündern der intellectuellen Kultur der Völker, erhoben wurde, leichter auf die untern Volksklassen übergehen, und auch diese in vielfachen Beziehungen veredeln.

4.

Darstellung durch die Sprache.

Darstellung ist erkennbare Versinnlichung von Vorstellungen; denn etwas *darstellen*, heist: eine Anschauung davon geben, und dasselbe durch Versinnlichung in den Kreis der unmittelbaren Wahrnehmung bringen. So stellen alle Künste dar; die zeichnenden und bildenden durch Umrisse, Figuren und Gestalten; die Musik durch unarticulirte Töne; die Mimik und Tanzkunst durch körperliche Gebärden; und die sogenannten redenden Künste durch *articulirte Töne* oder *Worte*. *Darstellung in Worten* ist also das allgemeinste Merkmal der Sprache und des Styls. Der Darstellung muß aber *die Vorstellung* vorausgehen; es kann nichts *nach aussen* dargestellt werden, was nicht *in uns* Vorstellung gewesen ist. Selbst das Gefühl und die Bestrebung, die nicht *ursprünglich* und *unmittelbar* zu den Zuständen des Vorstellungsvermögens gehören, müssen erst in Vorstellung verwandelt werden, wenn sie dargestellt werden sollen. Von der Wahrheit und Richtigkeit der Vorstellung wird also nothwendig die Wahrheit und Richtigkeit der Darstellung abhängen; denn beide verhalten sich gegen einander

ander wie Ursache und Wirkung. Wollen wir nun den *Begriff einer empirisch existirenden Sprache* unter der Voraussetzung der Darstellung vermittelt artikulierter Töne näher bestimmen; so ist eine Sprache: *das in sich abgeschlossene, zugleich aber einer beständigen Fortbildung fähige, Ganze von Wörtern und Wortverbindungen, welche die sich ausbildende Vernunft für die Darstellung aller im Bewusstseyn deutlich wahrnehmbaren Vorstellungen (oder der physischen Zustände, und der Zustände der drei geistigen Vermögen) erfunden, geordnet und zur Einheit verbunden hat.*

5.

Verschiedenheit des Stoffes und der Form in der Darstellung.

So wie bei der Vorstellung *Stoff* und *Form* verschieden sind; so müssen auch beide in der Darstellung unterschieden werden. Der *Stoff* ist nämlich das, *was dargestellt wird*, ein Gegenstand, den man ganz verstehen und dessen man sich völlig bemächtigt haben muß; die *Form*, im Allgemeinen die *Art und Weise*, wie ein vorgestelltes Mannigfaltiges zur Einheit für die (äußere oder innere) Anschauung verbunden, — und im Style, wie der Stoff durch Worte als Einheit dargestellt wird. Die *äußere* und die *innere* Anschauung enthalten aber sehr verschiedenartige Stoffe für die Darstellung; doch läßt sich

sich

sich nur aus dieser Verschiedenheit der äussern und der innern Anschauung die Verschiedenheit der in der Sprache vorkommenden Bezeichnung des *Sinnlichen* und des *Nicht-Sinnlichen* erklären. Die äussere Anschauung, unter die Einheit der Vorstellung gebracht und durch Worte dargestellt, bildet die Sphäre der *Begriffe*; die Gegenstände der innern Anschauung hingegen können nur vermittelt der wörtlichen Bezeichnung der *Ideen* der Vernunft und der *Ideale* der Phantasie durch Sprache dargestellt werden, weil zur Sphäre der innern Anschauung (des innern Sinnes) alle unmittelbare Zustände der drei geistigen Vermögen, des Vorstellungs- Gefühls- und Begehrungsvermögens, gehören. Jede Form also, unter welcher etwas erscheint, ist die *Verförmlichung* eines in der Anschauung gegebenen Stoffes, und diese wahrzunehmende Verförmlichung nennen wir Darstellung (§ 4). Ob nun gleich keine Form ohne Stoff gedacht werden kann; so gehört doch *nur die Form* und nicht der Stoff, als solcher, in das Gebiet der Sprachlehre und der Theorie des Styls. Denn diese beiden Wissenschaften sind *ganz formell*, und die Theorie des Styls ist bloß unter Voraussetzung von *grammatischen, logischen und ästhetischen* (mithin bloß formellen) Principien möglich. Im stylistischen Producte erscheint nämlich der darzustellende Gegenstand (der Stoff, die Materie) *nur vermittelt* der Form, und *wegen* der Form. Die Beurtheilung dessen, ob der dargestellte Gegenstand an sich — seinem Wesen und seinen Eigenschaften nach — richtig

tig geschildert worden sey, kann gar nicht nach stylistischen Principien geschehen. Vor die Theorie des Styls gehört blos die Entscheidung der beiden Fragen: *wie* Stoff und Form *in der Form* verbunden sind, und ob die *stylistische Form ein in sich abgeschlossenes, vollendetes*, den Verstand, das Gefühl und die Phantasie befriedigendes, *Ganzes bilde?* Diese Entscheidung kann nur durch die Aufstellung des *Gesetzes der Form* ausgemittelt werden.

6.

Uebergang zu dem Gesetze der Form.

Obgleich in jedem, auch dem elendesten, stylistischen Producte Stoff und Form *unauflöslich* und *unzertrennlich* verbunden sind, so daß die Form vernichtet und für die Darstellung des Stoffes eine neue Form hervorgebracht werden müßte, wenn je die Verbindung zwischen Stoff und Form getrennt werden sollte; so beruht doch die Würde und Vollkommenheit eines stylistischen Products auf der vollendeten *Art und Weise*, wie Stoff und Form unauflöslich verbunden sind, d. h. ob diese Verbindung sowohl den *allgemeinen* — aus der Vernunft hervorgehenden (mithin *apriorischen*) — *Gesetzen der Grammatik, Logik und Aesthetik*, als auch den *besondern* — aus der Erfahrung wahrnehmbaren (mithin *empirischen*) — *Gesetzen der Ausbildung und Reife einer gegebenen Sprache* ange-

angemessen ist. Da aber jede existirende — und also empirisch wahrnehmbare — Sprache ein Product der Vernunftthätigkeit, und zwar ein Product der sich entwickelnden, ausbildenden und zur Reife fortschreitenden Vernunft ist; so dürfen und können die *besondern* Gesetze einer gegebenen Sprache nie den Gesetzen der *allgemeinen Sprachlehre*, der *Logik* und der *Ästhetik* widersprechen, weil diese unmittelbar aus dem *formellen* Vermögen der Vernunft hervorgehen; es können vielmehr diese *besondern* Gesetze in einer gegebenen Sprache nur das Willkührliche und Zufällige der Sprache in Hinsicht der *Bildung der einzelnen Laute und Wörter* und in Hinsicht ihrer Verbindung in dem jeder Sprache eigenthümlichen *Periodenbaue* betreffen. Denn obgleich das Gesetz der Form, als *höchster* und *letzter* Maasstab für alle stylistische Producte, in *allen* Sprachen des Erdbodens, unveränderlich und ohne Ausnahme gilt, um darnach den grammatischen, logischen und ästhetischen Gehalt des stylistischen Products zu bestimmen; so sind doch die todten und die lebenden Sprachen in allen zufälligen Merkmalen wesentlich von einander verschieden, wodurch, selbst bei den klassischen Sprachen der alten und der neuern Zeit, die grösste empirische Mannigfaltigkeit und Schattirung, ungeachtet aller Uebereinstimmung dieser Sprachen in den Hauptmomenten der stylistischen Vollendung, hervorgebracht wird.

Das Gesetz der Form.

Das Gesetz der Form wird erschöpft durch die *innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit in der Form.*

Die *Korrektheit* der Form ist die sinnlich vollkommene Darstellung der formellen *Wahrheit* in den dargestellten Vorstellungen, und besteht in der Art und Weise, wie die *innere Folge und Verbindung* der, in dem stylistischen Producte enthaltenen, *Begriffe und Ideen* in der Darstellung selbst ausgedrückt ist. Denn jeder dargestellte Stoff bildet in dem Vorstellungsvermögen eine Reihe von Anschauungen, Begriffen und Ideen. Von der *Individualität* des Darstellenden, d. i. von seiner subjectiven Bildung und Reife, hängt die *innere Ordnung*, die *richtige Aufeinanderfolge*, der *Reichthum* der in der stylistischen Umgebung des Hauptgegenstandes aufgestellten *verwandten Begriffe und Ideen*, und die *deutliche, klare und erschöpfende Behandlung* des darzustellenden Stoffes ab. Wo innerhalb des Vorstellungsvermögens Unordnung, Verworrenheit, Armuth und Undeutlichkeit getroffen wird; da wird nothwendig auch die Darstellung das Gepräge dieser Mängel und Unvollkommenheiten tragen. Wo hingegen Ordnung, Zusammenhang, Reichthum, Deutlichkeit und Bestimmtheit sich innerhalb der Sphäre der Vorstellungen finden; da wird auch die

Dar-

Darstellung die Forderungen der *grammatischen* und *logischen* Correctheit erfüllen. Die *grammatische* Correctheit hängt aber ab von der Wahrheit der Darstellung, sowohl nach der *allgemeinen* (philosophischen) *Sprachlehre*, welche für *alle* Sprachen gilt, als nach der *besondern* (empirischen) *Sprachlehre* für diejenige *totte* oder *lebende* Sprache, in welcher das *stylistische* Product dargestellt wird. Diese letztere darf der *allgemeinen* nicht widersprechen, sondern ist nur die Anwendung derselben auf eine *gegebene* Sprache. Die *logische* Correctheit aber, die mit der philosophischen (oder *allgemeinen*) *Sprachlehre* in der genauesten Verbindung steht, beruht hauptsächlich auf der, der Wahrheit in der Vorstellung angemessenen, Ordnung, Folge und innern Verbindung der Begriffe selbst, in wiefern diese in der Form der Darstellung erkannt werden kann, und gründet sich auf die Principien der *reinen* und *angewandten* Logik. — Die Correctheit ist überhaupt die *technische* (mechanische) Vollkommenheit der Form.

Die *Schönheit* der *stylistischen* Form besteht darin, daß die Form auch unabhängig von dem Gegenstande, den sie darstellt, *um ihrer selbst willen* gefalle, und einen bleibenden angenehmen Eindruck auf das Gefühls- und Begehrungsvermögen hervorbringe. Diese Schönheit der Form beruht, philosophisch betrachtet, auf der Art und Weise, *wie das Idealische*, unter welchem das *stylistisch*
Dar-

Darstellbare — vor seiner Darstellung in der Sprache — in der Seele des wahren Klassikers erscheint, in der Darstellung ausgedrückt wird. Das Idealische kann nämlich nur unter der möglichst höchsten Versinnlichung, deren der darzustellende Gegenstand fähig ist, und unter der möglichst höchsten Freiheit in der Bewegung, welche von der Individualität des Stylisten auf die Darstellung übergehen muss, innerhalb der Form erscheinen, weil nur dadurch die stylistische Form für die Anschauung vollkommene Objectivität erhält. Diese Objectivität besteht aber darin, dass die Phantasie die stylistische Form als ein in sich vollendetes Ganze festhalten, und in diesem Ganzen zwar die einzelnen Theile unterscheiden, zugleich aber auch den nothwendigen ästhetischen Zusammenhang dieser Theile unter sich auffassen kann, so dass durch die Wahrnehmung dieses Zusammenhanges das Bild von dem Ganzen, als einer ästhetischen Einheit, für den innern Sinn vermittelt wird.

Die Korrektheit der Form besteht aber nicht durch die Schönheit; die Schönheit hängt nicht von der Korrektheit ab. Beide bestehen nicht durch, sondern mit einander; sie existiren nicht getrennt und neben einander in der Form, sondern zugleich, und beide constituiren erst gemeinschaftlich das Wesen der Form, d. h. die stylistische Form wird nur vollendete Form durch die Identität und unauflöslliche Verbindung beider. Korrektheit und Schön-

Schönheit sind sich also nicht subordinirt, sondern coordinirt; und wenn die Korrektheit der Form als das Resultat der grammatischen und logischen Gesetze bei der Hervorbringung der Form erscheint, so ist die Schönheit der Form das Resultat der *ästhetischen* Grundsätze nach ihrer Anwendung auf die Vollendung der stylistischen Form.

Dieses Gesetz der Form gilt als das *höchste* und *letzte* Gesetz für alle *stylistische* Vollkommenheit und Vollendung. So wie es für alle freie Handlungen des Menschen ein höchstes Gesetz, das *Sittengesetz*, gibt, welches der *idealische* Maasstab bleibt, nach welchem die Reinheit und die Güte der Triebfedern der menschlichen Handlungen beurtheilt werden; so ist auch das Gesetz der Form der *höchste idealische Maasstab*, nach welchem theils die *stylistische* Vollendung der einzelnen Producte in der Sprache der Prosa, der Poesie und der Beredsamkeit, theils die Haltung dieser Producte in der niedern, mittlern und höhern Schreibart beurtheilt, und *dadurch* über die *Klassicität* der *Schriftsteller* selbst entschieden wird.

(Man mache nur den Versuch, und halte dieses Gesetz der Form an *Cicero*, *Cäsar*, *Livius*, *Xenophon*, *Plato* u. a., an *Reinhard*, *Engel*, *Garve*, *Joh. Müller* u. a. und man wird finden, daß, unbeschadet der reichsten Mannigfaltigkeit der Formen, welche bei ächten Klassikern aus der unendlichen Verschiedenheit ihrer Individualität hervorgehet, dennoch in Hinsicht auf das Gesetz der Form sie alle einander verwandt sind,

sind, eben so, wie, bei aller Verschiedenheit der menschlichen Individuen, doch über die Sittlichkeit oder Unsittlichkeit ihrer Handlungen durch das Sittengesetz in letzter Instanz entschieden wird.)

8.

*Untergeordnete Eigenschaften der
Korrektheit und Schönheit.*

Die beiden Begriffe der *Korrektheit* und *Schönheit* sind *Gattungsbegriffe*, die, als solche, mehrere *untergeordnete einzelne Eigenschaften* in sich fassen, bei deren Vorhandenseyn wir der *stylistischen Form* *Korrektheit* und *Schönheit* beilegen. Diese untergeordneten einzelnen Eigenschaften der *Korrektheit* und *Schönheit* sind aber *nicht alle* in jedem einzelnen *stylistischen Producte* vorhanden; ja von den untergeordneten Eigenschaften der *Schönheit* *schließt* sogar das Vorhandenseyn einiger das Daseyn anderer *aus* (z. B. das *Lächerliche* schließt das *Erhabene*, das *Naive* u. s. w. von sich aus); demungeachtet können nicht nur alle in dem *stylistischen Producte* vorhandene einzelne Eigenschaften auf einen von jenen beiden *Gattungsbegriffen*, sie *müssen* auch auf dieselben zurückgeführt werden, sobald über die *stylistische Vollendung* der *Form* und über die *Klassicität* des *Schriftstellers* mit *Sicherheit* und *Bestimmtheit* geurtheilt werden soll.

Die

Die untergeordneten Eigenschaften der Correctheit, durch deren Daseyn die Correctheit der Form überhaupt vermittelt wird, sind: die *Deutlichkeit* (dass man diejenigen Wörter wählt, welche für die Bezeichnung des Gegenstandes am zweckmässigsten sind, und dass man dieselben *so verbindet*, dass jeder, der die Sprache versteht, den darin enthaltenen Sinn fassen und verstehen kann); die *Richtigkeit* (dass man zur Darstellung des Gegenstandes nur solche Worte und Verbindungen wählt, welche den grammatischen Regeln der Sprache und den logischen Gesetzen für die Aufeinanderfolge und Verbindung der Begriffe angemessen sind); die *Natürlichkeit* (dass die einzelnen Theile unter sich, wie in einem Naturproducte, in der innigsten Verbindung stehen); die *Ordnung* (dass alle Theile des Ganzen an ihrem rechten Platze erscheinen); die *Präcision* (dass in die Darstellung nichts mehr, und nichts weniger aufgenommen wird, als zur Bezeichnung des Gegenstandes gehört, — und dass man den Reichthum der Ideen in einem gedrängten Ausdrücke darzustellen vermag); die *Treue* (dass man den Stoff so darstellt, wie er entweder in der Wirklichkeit, oder innerhalb unsers Vorstellungsvermögens wahrgenommen wird); die *Vollständigkeit* (dass durch die Darstellung die Vorstellung von dem Gegenstande ganz erschöpft wird), und die logische *Einheit*, (dass die Form als ein nach logischen Gesetzen vollendetes und in sich abgeschlossenes Ganze — nach dem innern nothwendigen

gen

gen Zusammenhange der verbundenen Begriffe und Ideen — erscheint).

Zu den untergeordneten Eigenschaften der Schönheit gehören: die *freieste Versinnlichung* des Stoffes vermittelt der Form; die *Leichtigkeit* der Form, welche allen Zwang, alle Härte, alle Erkünstelung von der Form ausschließt; die *Mannigfaltigkeit*, nach welcher die *einzelnen* Theile der Form in ihrer Abwechslung und in ihren gegenseitigen ästhetischen Verhältnissen auch *als Theile* wohlgefallen, unbeschadet der ästhetischen Einheit des Ganzen; die richtige *Vertheilung* von *Licht und Schatten*, wo durch das *Licht* die *wesentlichsten* Gegenstände der Form hervorgehoben, und vermittelt des *Schattens* diejenigen Theile der Form absichtlich verdunkelt werden, welche den dargestellten Hauptgegenstand bloß unterstützen und leiten; der *Kontrast*, der das Entgegengesetzte von dem versinnlicht, was die stylistische Form entweder als Hauptgegenstand aufstellt, oder in *wichtigen Nebenparthieen* durchführt; das *Nüanciren*, durch welches die kaum bemerkbaren und nur für das feinste Gefühl bezeichneten Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen der Darstellung hervorgehoben werden; die *Anmuth und Grazie*; das *Naive*; das *Neue*; die *edle Simplizität*; die *ästhetische Einheit* der Form, wodurch dieselbe in der Anschauung als ein organisches Ganzes erscheint, dessen Theile unzertrennbar und aufs innigste in einander verschmolzen sind;

B

das

das *Unerwartete und Wunderbare*, das *Kühne*, die *Kraft*, das *Edle und Würdevolle*, das *Große und Erhabne*, das *Rührende und Pathetische*, das *Romantische*, das *Humoristische*, das *Scherzhafte*, das *Lächerliche und Komische*, und das *Satyrische* in der Form.

(Alle diese einzelnen untergeordneten Eigenschaften der Korrektheit und Schönheit der Form sind ausführlich dargestellt und mit Beispielen belegt in *meiner Aesthetik*, Th. 1, S. 122 ff. und in *meiner Encyklopädie der gesammten philosophischen Wissenschaften* Th. 2, S. 11 ff.)

9.

Die sogenannten rhetorischen Figuren.

Der Ursprung der sogenannten *rhetorischen Figuren* verliert sich in jene frühe Periode der Sprachbildung, wo Anfangs bloß das Sinnliche durch das Wort dargestellt wurde, und nur allmählig der abstrahirende Verstand eine neue Welt hervorbrachte, für die sich in der Sprachdarstellung keine Bezeichnung fand. Man nahm also das Wort, welches das Sinnliche unmittelbar bezeichnete, für die Darstellung des *Nichtsinnlichen* mittelbar, d. i. *figürlich*; man bekleidete das Nichtsinnliche im Begriffe mit einer sinnlichen Hülle, so wie schon in der Darstellung selbst, als Symbol der Vorstellung, der Grundcharakter des Figürlichen liegt. War diese figürliche Bezeichnung des Nichtsinnli-

sinnlichen einmal in der Sprache vorhanden; so blieb sie auch in der Periode der höhern Sprachbildung, wo für die Darstellung des Nichtsinnlichen bereits eine eigenthümliche wörtliche Bezeichnung ausgemittelt war. Was früherhin die Armuth der Sprache beurkundete; das diente jetzt zu ihrem Reichthume. Man fand nämlich, daß es in der Sprache eine zweifach verschiedene Bezeichnung des Nichtsinnlichen, eine eigenthümliche und eine figürliche, gäbe, und daß sich neben der Sprache des Verstandes eine vollendete Bildersprache der Phantasie, ein innerer Zusammenhang in der figürlichen Bezeichnung des Nichtsinnlichen in der Sprache selbst finde. Das Bildliche in der Darstellung beruht nämlich auf dem ästhetischen Bedürfnisse, einen Gegenstand entweder bloß unter versinnlichenden Eigenschaften und Merkmalen darzustellen, oder denselben ganz mit dessen Bilde in der Darstellung zu vertrusten. Ohne eine lebhaftere Phantasie und eine höhere Bewegung des Gefühlsvermögens gibt es keinen bildlichen Ausdruck; denn die Bilder stehen nicht mit der ruhigen Betrachtung des Verstandes, sondern mit der Wirksamkeit der Phantasie in Beziehung auf gewisse Gegenstände der äußern und innern Anschauung in Verbindung. Höhere Versinnlichung, lebendigere Darstellung des Gegenstandes und tieferer Eindruck desselben auf das Gefühlsvermögen des Anschauenden sind die Hauptzwecke, welche durch die bildliche Darstellung erreicht werden sollen, und Aehnlichkeit des

B 2

Gegen-

Gegenstandes mit dem Bilde ist die Hauptbedingung, unter welcher das Bildliche ästhetisch wirken kann. — Dafs die *Rhetorik* und *Poetik* sich besonders dieser Bildersprache bedienen, um die ästhetische Einheit einer stylistischen Form, deren Grundcharakter *Versinnlichung* und *Freiheit in der Bewegung* ist, zu vollenden, (obgleich diese Bildersprache nicht ganz von der Sprache der Prosa, besonders in der mittlern und höhern Schreibart, ausgeschlossen wird,) bedarf kaum erinnert zu werden. Nur das gehört vorzüglich hieher, dafs man die *gesamte* Sphäre der rhetorischen Figuren als ein abgeschlossenes, in sich zusammenhängendes und vollendetes Ganze, als eine Sphäre für die Darstellungen der Phantasie, neben der Sphäre der reinen Verstandesdarstellung, denke, nicht aber jede einzelne rhetorische Figur *in ihrer armseligen Isolirtheit*, und als einzelnen losgerissenen Theil eines stylistischen Ganzen, analysire, sondern das freie Leben, das durch das Zusammenspiel derselben bei den klassischen Dichtern und Rednern des Alterthums und der neuern Zeit in der Form hervorgebracht wird, mit reinem Kunstsinne auffasse, und es durch productive Kraft in eignen Formen realisire. — Durch die Figuren wird also in der Darstellung *die dargestellte Vorstellung unter einem veränderten, und zwar höher versinnlichten Verhältnisse*, das blos mechanische Leben der dargestellten Begriffe als ein *organisches*, die Nothwendigkeit in der Verbindung der Begriffe *als ein Spiel der Freiheit* erscheinen. In einer reichen und aus-

ausgebildeten Sprache, wo beide Sphären der Darstellung, die eigentliche und uneigentliche, neben einander zur Vollendung ausgebildet sind, kann jede Figur, und jedes Ganze von Figuren in deutliche Begriffe aufgelöst werden, doch jedesmal mit Verlust des darin enthaltenen Bildes und der dadurch bewirkten höhern Versinnlichung. Denn der Gedanke selbst bleibt, im figürlichen Ausdrucke, derselbe; nur das Medium wechselt, das ihn darstellt, und die Umgebung, welche ihn begleitet. Dies kann aber auf doppelte Weise geschehen: 1) entweder der Subjects begriff bleibt in der stylistischen Darstellung unverändert stehen, und blos der Prädicatsbegriff wird unter einem versinnlichten Verhältnisse zum Subjects begriffe dargestellt; dann heisst diese Modification: *Figur*; 2) oder der Subjects begriff selbst erscheint in der Darstellung unter einer uneigentlichen, bildlichen Bezeichnung, und dadurch verändert sich die ganze Sphäre der Darstellung. Diese Modification geschieht durch die Tropen.

Nach diesem Princip wird

A) durch die Figuren

- a) dem Subjects begriffe in der Darstellung ein versinnlichendes Prädicat beigelegt, (hieher gehören das Epitheton, die Emphasis, die Exergasie, die Congruenz;)
- b) oder es wird mit der höhern Versinnlichung zugleich die ganze Sphäre und
die

die *stylistische Umgebung* um den in eigentlicher Bedeutung stehen bleibenden *Subjectsbegriff* verändert, (hieher gehören die *Frage*, die *Anrede*, der *Ausruf*, die *Anspielung*, das *Beispiel*, das *Gleichniss*, die *Parallele*, das *Antitheton*, die *Antithese*, die *Wiederholung* [als *Epizeugis*, *Anaphora*, und *Epiphora*], die *Descriptio*, die *Ellipse*, das *Afyndeton*, das *Polyfyndeton*, die *Epanorthosis*, die *Praeoccupatio*, die *Concessio*, die *Praeteritio*, die *Cumulatio* [*Amplificatio*], die *Gradatio* [*Klimax* und *Antiklimax*], die *Hyperbel*, die *Ironie* [*Mimesis*, *Diasyrmus*, *Sarkasmus*].)

B) Durch die Tropen

a) wird die eigentliche Bezeichnung des *Subjectsbegriffs* mit einem uneigentlichen in der *Sphäre der Darstellung* vertauscht, (hieher gehören: die *Metonymie*, die *Synekdоче*, die *Metapher*, die *Periphrasis*, die *Personification* [*Prosopopöie*], die *Sermonication*).

b) oder es wird, durch die Verwandlung der eigentlichen Bezeichnung des *Subjectsbegriffs* in eine uneigentliche, zugleich die ganze *stylistische Umgebung* um den *Subjectsbegriff* verändert (hieher gehören: die *Allegorie* und die *Vision*).

(Die ausführliche und durchgehends mit *Beispielen* belegte Darstellung der Figuren und Tropen,

pen, nach diesem Princip geordnet, so wie die *vollständige Literatur* darüber, vergleiche man in *meiner Aesthetik*, Th. 1, S. 212 ff.)

(Blos *grammatische* Figuren sind: *Prosthesis*, *Aphäresis*, *Paragoge*, *Apokope*, *Epenthesis*, *Synkope*, *Krasis*, *Anastrophe*, *Metathesis*, welche größtentheils aus einem ungeläuterten Geschmacke oder aus Unbekanntschaft mit der *grammatischen* Korrektheit des Ausdrucks hervorgehen. — Ausgeführt sind sie mit Beispielen in *meiner Sprachkunde* S. 395 ff.)

(Blosse *Wortspiele* und Verstöße gegen die Schönheit der Form sind die *Alliteration*, *An-nomination*, *Onomatopöie*, die *Echo*. — Auch kann man die *Aenigmata* und das *Anagramm* hieher rechnen — — vergl. *meine Sprachkunde* S. 212 f. — Die *Mythologie* muß aus einem eigenthümlichen Standpunkte betrachtet werden; denn bisweilen besteht sie blos in *einzelnen* Ausdrücken aus der griechischen, nordischen, asiatischen etc. *Mythologie*, die dann nicht mehr, denn *als Figuren* gelten; bisweilen aber erscheint sie in größern Kunstwerken, deren Stoff *ganz* aus jenen Ueberresten der alten Sagengeschichte entlehnt ist; dann kann in der Poësie *blos über die Form*, unter welcher diese Sagen erscheinen, nicht aber über sie selbst geurtheilt werden).

10.

S t y l.

Korrektheit und Schönheit im innigsten Zusammenhange sind der einzige und ausschließende Charakter des vollendeten Styls. Styl ist aber der *generische* Begriff aller einzelnen Formen für die Darstellung von Vor-
stellun-

stellungen; denn unter dem Style verstehen wir im *Allgemeinen* den Ausdruck und die Darstellung unsers innern Zustandes vermittelt der Sprache überhaupt; im *Besondern* aber die erworbene *Fertigkeit*, in einer gegebenen Sprache nach dem Geiste und den Gesetzen derselben sich zweckmässig schriftlich auszudrücken. Der Styl, als *Gattungsbegriff*, bleibt eine unveränderliche Einheit und Totalität, welche im *Begriffe* bloß an dem unzertrennlichen Zusammenhange von Korrektheit und Schönheit der Form erkannt wird. Sobald man aber nach dem Ursprunge des darzustellenden Stoffes forschet; sobald bieten sich uns in den drei geistigen Vermögen des Menschen drei verschiedene Quellen derselben dar, die wir im Style in der Sprache der *Prosa*, der *Poësie*, und der *Beredsamkeit* erkennen. Fragen wir aber nach dem *Wie?* des Zusammenhanges und der Verbindung von Korrektheit und Schönheit im Style; so finden wir, daß der Gattungsbegriff: Styl, in den einzelnen *Producten* des Styls, nur in den drei Schreibarten, der *niedern*, *mittlern* und *höhern*, realisirt werden kann, außer welchen es keinen Styl gibt, und durch welche die ganze Sphäre der *stylistischen Darstellung* erschöpft wird, weil ein jedes *stylistische Product*, welchem logische und ästhetische Vollendung zukommen soll, einer der drei Schreibarten zugehören, und weil, durch die Haltung und den Charakter der Schreibart, zugleich die ästhetische *Wirkung* der Form selbst bestimmt werden muß.

(Es

(Es ist eine gewöhnliche Verirrung unserer Theoretiker, die *Arten des Styls* (d. i. die drei Schreibarten) mit den *Eigenschaften der Form* (d. i. mit den untergeordneten Eigenschaften der Korrektheit und Schönheit) zu verwechseln, und z. B. einen bildlichen, rührenden komischen, erhabenen etc. *Styl* anzunehmen. Nirgends mehr, als in dieser Verwechslung zeigte es sich, wie wenig noch bisher das Gebiet der Sprache mit philosophischem Geiste angebaut, und die Theorie der Sprache *gemeinschaftlich aus logischen und ästhetischen Principien* abgeleitet worden war).

11.

*Unterschied zwischen der Sprache der
Prosa, der Poësie und der Beredsamkeit.*

Obgleich alle Darstellung in der Sprache nur durch Worte möglich ist; so läßt sich doch in der Art und Weise (in der Form) der Darstellung die *ursprüngliche Beschaffenheit des Stoffes*, welcher vermittelt der Form dargestellt wird, unmöglich verkennen, ob er nämlich *zunächst dem Vorstellungsvermögen, oder dem Gefühls- oder dem Begehungsvermögen* angehört. Zwar gehören diese drei Vermögen Einem und demselben geistigen Subjecte an, und können, bei ihrem innern und unzertrennlichen — aber durch keine Metaphysik näher zu erklärenden — Zusammenhange, nie so isolirt wirken, daß nicht bei der hervorstechenden Wirksamkeit des einen Vermögens die andern beiden geistigen

ftigen

stigen Vermögen ebenfalls in einer verhältnismässigen Thätigkeit seyn sollten; aber eben diese *hervorstechende* Thätigkeit des einen Vermögens bei der Producirung des Stoffes gibt dem Charakter der Darstellung das unverkennbarste Gepräge. In Hinsicht also auf den *Ursprung des Stoffes* in der innern geistigen Wirksamkeit des Menschen, gibt es in der Sprache *drei verschiedene und allgemeine Formen* der Darstellung: die *Sprache der Prosa*, die *Sprache der Poësie* und die *Sprache der Beredsamkeit*. An der ersten hat das *Vorstellungsvermögen*, an der zweiten das *Gefühlsvermögen*, und an der dritten das *Begehrungsvermögen* den nächsten Antheil.

Die *Sprache der Prosa* ist zunächst Darstellung von *Begriffen*, indem hier die Vorstellung unmittelbar der Darstellung zum Grunde liegt. — Die *Sprache der Poësie* ist zunächst Darstellung von *subjectiven Gefühlen*, deren Ausdruck sich in einer reichen und mannigfaltig schattirten *Bildersprache* ankündigt, so daß der Grundton des Gefühls, in dieser lebensvollen bilderreichen Darstellung vermittelt der Sprache, unverkennbar enthalten ist, obgleich jedes Gefühl *nicht unmittelbar* (nach seiner Subjectivität) in der Sprache dargestellt werden kann, sondern nur *mittelbar durch Vorstellungen*, in welche die Gefühle übergehen und verwandelt werden müssen, sobald sie durch Sprache dargestellt werden sollen. Deshalb ist auch die *Sprache der Poësie* nur an diesem Ursprunge
ihres

ihres Stoffes aus dem Gefühlsvermögen, nicht aber an den zufälligen Merkmalen des Reimes und Sylbenmaasses zu erkennen. — Die Sprache der Beredsamkeit endlich, deren höheres Leben nicht blos, wie die Sprache der Poësie, aus subjectiven Gefühlen, sondern zunächst aus den individuellen Trieben und Bestrebungen des Begehrungsvermögens hervorgehet, und wieder zunächst die Anregung und Belebung des Bestrebungsvermögens beabsichtigt und bewirkt, wird durch diesen ihren, von der Sprache der Prosa und der Poësie verschiedenen, Ursprung und Zweck eine selbstständige stylistische Form, welche durchaus nicht mit der Sprache der Prosa und der Poësie verwechselt werden darf, so selten auch ihre vollendeten stylistischen Producte bei den Schriftstellern vorgefunden werden mögen. Die Sprache der Beredsamkeit steht gleichsam in der Mitte zwischen der Sprache der Prosa und der Sprache der Poësie, indem jeder Trieb unsers geistigen Subjects gleichmäfsig eine Bewegung des Vorstellungsvermögens und eine mehr oder minder starke Rührung des Gefühlsvermögens voraussetzt. Die Sprache der Beredsamkeit will also zwar zunächst auf den Willen wirken und ihn zu Entschlüssen und Handlungen beleben; aber dies vermag sie nur dadurch, dafs sie den Verstand von dem Gegenstande, den sie realisiren will, überzeugt, und dafs sich mit dieser Ueberzeugung ein Gefühl, ein höheres Interesse an dem Gegenstande, vergesellschaftet, um den Gegenstand, wel-

welcher der Phantasie im Bilde vorschwebt, zu realisiren. Ihr gehört daher in jeder *nach ihrem ganzen Umfange* ausgebildeten Sprache ein *völlig in sich abgeschlossenes*, und von der Sphäre der Prosa und der Poësie genau getrenntes, Gebiet. Sie nähert sich allerdings *der Prosa* dadurch, daß sie, so wie diese, weder Rhythmus noch Metrum in ihre stylistische Darstellung aufnehmen kann; aber sie unterscheidet sich auch wesentlich von derselben, indem sie weder bloße Vorstellungen darstellt, noch auch in Andern bloße Vorstellungen (Erweiterung und Berichtigung der Sphäre der Erkenntniß) — sondern Bestrebungen und Handlungen hervorbringen will. Die Sprache der Beredsamkeit nähert sich ferner der Sprache *der Poësie* dadurch, daß in ihr, so wie in dieser, der Ausdruck lebendiger Gefühle enthalten ist; aber sie unterscheidet sich wesentlich von der Poësie, indem in der letztern die Gefühle *als Gefühle*, in der Sprache der Beredsamkeit hingegen bloß nach ihrer Vergesellschaftung mit Bestrebungen und Trieben dargestellt werden.

(Noch immer hat man die Sprache der Beredsamkeit nicht nach ihrer wesentlichen Differenz von der Sprache der Prosa und der Sprache der Poësie dargestellt; dies liegt bei den Teutschen wohl größtentheils daran, weil sie mehr Muster in der Prosa und in der Poësie, als in der Sprache der Beredsamkeit besitzen. Mehrere ihrer angeblichen Redner, die — nach der politischen Verfassung Teutschlands — immer nur *geistliche*, und nicht weltliche Redner seyn können, sind entweder trockene Prosaiker, oder sie gefallen sich in einer verfehl-

fehlten poëtischen Diction, welche beide die Extreme sind, zwischen welchen die *wahre und echte* Sprache der Beredsamkeit mit Sicherheit in der Mitte gehet. Doch frage ich, wohin man die vollendeten Musterarbeiten eines *Cicero*, eines *Saurin*, *Massillon*, *Flechner* — und unter den Teutschen die Musterarbeiten eines *Jerusalem*, *Zollikofer*, *Reinhard*, *Engel* u. a. rechnen will, (ob sie wohl reine Prosaiker oder reine Dichter sind?) wenn man sich weigert, eine eigenthümliche *Sprache der Beredsamkeit anzunehmen?*)

12.

Die drei Schreibarten, die niedere, mittlere und höhere.

Jedes Product der Sprache der Prosa, der Poësie und der Beredsamkeit gehört entweder der *niedern*, oder der *mittlern*, oder der *höhern Schreibart* an, je nachdem die *Individualität des Stylisten* selbst, oder der *Zweck*, den er bei seiner stylistischen Form beabsichtigt, unverkennbar aus der ganzen *Haltung* dieser stylistischen Form hervorleuchtet. Es besteht aber die *Individualität des Schriftstellers* theils in der Art und Weise, wie *eben er* von irgend einem Gegenstande, den er in der Sprache darstellen will, ergriffen wird; theils in der Hervorbringung der Form in Angemessenheit zu dieser ganz individuellen Vergegenwärtigung des darstellbaren Gegenstandes. Nach den unzählig verschiedenen Abstufungen und Schattirungen der menschlichen Entwicklung und Kultur bildet sich bei allen selbstständigen Köpfen eine eigene

gene Weise, die vorgestellten Gegenstände aufzufassen, sie im Zusammenhange mit andern Theilen der menschlichen Erkenntniß zu denken, sie in Verbindung mit den individuellen Gefühlen und Bestrebungen zu bringen, und sie — in Angemessenheit zu der selbstständig errungenen geistigen Ausbildung und Reife — in Wort und Schrift darzustellen. Auf dieser ganz individuellen Bildung, deren letzte Gründe und allmähliche Consolidirung in dem Geiste selbst nicht weiter nachgewiesen werden können, beruht die *Originalität* der denkenden Köpfe. Sie haben sich eine ihnen eigenthümliche Ansicht der Gegenstände gebildet, und ihre Darstellung dieser Gegenstände ist die nothwendige Folge der eigenthümlichen Ansicht und Auffassung derselben. Je nachdem nun bei ihnen das eine oder das andere geistige Vermögen in besonderer und unverkennbarer Thätigkeit bei der Hervorbringung der stylistischen Form ist; je nachdem wird auch von ihnen, für die Darstellung, *unwillkürlich* entweder die Sprache der Prosa, oder die Sprache der Poësie, oder die Sprache der Beredsamkeit gewählt werden. Von dem *Gegenstände* selbst, den sie darstellen, und von dem *Zwecke*, für welchen sie ihn darstellen wollen, wird aber die *Schreibart* abhängen, in welcher sie ihn darstellen. — Es sind nur *drei Schreibarten* denkbar; die *niedere*, die *mittlere* und die *höhere*.

Die *niedere* Schreibart hat den Zweck, vermittelt der Form die *grösste Anschaulichkeit*

keit des dargestellten Gegenstandes hervorzu-
bringen. Ihr Charakter ist daher Deutlich-
keit, Falschheit, Klarheit. Sie ist zunächst
eine Wirkung des ausgebildeten *Verstandes*,
obgleich eine gewisse Wärme des Gefühls und
selbst einzelne bildliche Ausdrücke ihr nicht
geradezu fremd sind. Sie muß aber für alle
nur etwas gebildete Menschen verständlich
seyn, und setzt deshalb keine tiefen Vor-
kenntnisse bei denen voraus, für welche ihre
Darstellungen zunächst bestimmt sind. Sie
enthält sich aber alles Niedrigen, Gemei-
nen, Kindischen, Unedlen und Gespielten.
Auch in ihr müssen Korrektheit und Schön-
heit in der Form innig verbunden seyn, und
es ist ein irriger Wahn, als ob die niedere
Schreibart, in welcher eben so, wie in der
mittlern und höhern, eine *klassische* Dar-
stellungsart statt findet, Verstoße gegen die
Richtigkeit und Bestimmtheit, so wie gegen
die Schönheit des Ausdrucks erlaube, und es
bei ihr nicht so genau mit den grammati-
schen, logischen und ästhetischen Forderun-
gen an den Stylisten genommen werde.

Die *höhere* Schreibart hat den Zweck,
den darzustellenden Gegenstand *vermitteltst ei-
ner reichen Bildersprache lebhaft und stark
zu versinnlichen*. Sie ist der Ausdruck einer
mächtig angeregten Phantasie und eines
tiefen, innigen Gefühls. Ihr Zweck ist nicht
Belehrung und Ueberzeugung; auch beabsich-
tigt sie nicht zunächst die Hervorbringung
von Entschlüssen des Willens und Handlun-
gen.

gen. Sie stammt aus Phantasie und Gefühl; deshalb ist auch ihr Zweck Rührung und Erschütterung des Gefühls und freieste Versinnlichung des darzustellenden Gegenstandes unter einem vollendeten Bilde für die Phantasie. Sie will also das Gefühl mächtig ergreifen, und die Phantasie in ein freies Spiel versetzen, unbekümmert darum, ob sie nebenbei dem Erkenntnißvermögen eine neue Belehrung und Ansicht zuführen, oder den Willen zur Realisirung irgend eines Objects veranlassen werde. Die Bilder, die sie in die stylistische Umgebung des darzustellenden Gegenstandes aufnimmt, gebraucht sie entweder zur Verstärkung und höhern Versinnlichung der Gegenstände, oder sie stellt das *Bild* (die uneigentliche Bezeichnung) ganz an die Stelle des eigentlichen Gegenstandes, und läßt den letztern unter der symbolischen Hülle errathen. — Die höhere Schreibart eignet sich zunächst für die Darstellungen *in der Sprache der Poësie*, weil diese aus der höhern und hervorstechenden Thätigkeit des Gefühlsvermögens und der mit demselben harmonisch wirkenden Phantasie hervorgehet. Nur in der Sprache der Poësie ist es möglich und verstatet, eine ganze stylistische Form in der höhern Schreibart durchzuführen (z. B. eine Ode, eine Hymne etc.); in der *Sprache der Prosa* darf an sich die höhere Schreibart *nicht* gebraucht werden, weil unter allen Stoffen aus der Sphäre der Prosa höchstens nur *einzelne* und sehr wenige Gegenstände des *historischen* und *didactischen* Styls (nicht
aber

aber des epistolischen und Geschäftsstyls) zum kurzen Uebergange aus der mittlern Schreibart in die höhere sich eignen würden, und in der *Sprache der Beredsamkeit* würde ebenfalls nur unter sehr genau festzuhaltenden Bedingungen ein kurzer Uebergang aus der mittlern Schreibart in die höhere verstattet werden können, sobald nämlich der Gegenstand, den die Sprache der Beredsamkeit dem Willen näher bringen und diesen zur Realisirung desselben bestimmen will, einer sehr hohen Versinnlichung bedarf und derselben fähig ist, um *durch diese Versinnlichung* bestimmter auf den Willen einzuwirken und den beabsichtigten Zweck zu erreichen. Die höhere Schreibart kann aber weder im gemeinen Leben, noch in der Büchersprache so gebraucht werden, daß ganze Bücher in ihr geschrieben würden; auch findet zu ihr niemals aus der niedern, sondern bloß aus der mittlern Schreibart ein unmittelbarer Uebergang statt, und da sie nur in seltenen Fällen dazu bestimmt ist, die Würze des Styls zu seyn, — so wie sie von dem Stylisten nicht gesucht und beabsichtigt werden darf, sondern unmittelbar und unwillkürlich aus seiner Individualität hervorgehen muß, — so wird sie auch dann in solchen einzelnen Fällen eine hohe Wirkung hervorbringen, sobald sie als das Resultat der höchsten geistigen Bewegung, der vollendetsten stylistischen Reife, und des freiesten Gebietens über den stylistischen Stoff erkannt wird.

Die *mittlere* Schreibart ist die Sprache der ernstesten Ueberzeugung und zugleich des lebhaften Ergriffenseyns von dem darzustellenden Gegenstande. An ihr haben eine ausgebildete und thätige *Vernunft* und ein geläutertes warmes *Gefühl* eben so vielen Antheil, wie das unter der Herrschaft der Vernunft stehende *Bestrebungsvermögen*. Deshalb sind auch die Ausdrücke der mittlern Schreibart reicher und kräftiger, und ihr Periodenbau ist voller und geründeter, als in der niedern Schreibart; sie versinnlicht durch *einzelne bildliche Ausdrücke und Bezeichnungen* den darzustellenden Gegenstand höher und lebendiger, als es die niedere Schreibart vermag; aber sie verwandelt den dargestellten Gegenstand *nie selbst in ein Bild*, wie die höhere Schreibart, sondern bleibt zur letztern in *dem Verhältnisse*, in welchem der Schmuck zum Glanze, die Wärme zur Glut und die schöne Hülle eines Gegenstandes zur geschmackvollen, aber gänzlichen Verhüllung desselben steht. Sie hält sich also, im vollen Sinne des Wortes, in *der Mitte zwischen der niedern und höhern Schreibart*, obgleich aus ihr, in einzelnen Fällen, die Uebergänge *abwärts* in die niedere — zur höhern Deutlichkeit und Falschlichkeit des Vortrags — und *aufwärts* in die höhere — zur freiesten stylistischen Versinnlichung des Gegenstandes für Phantasie und Gefühl — möglich und verstattet sind. Da sie selbst nur aus einer *harmonischen* Ausbildung aller drei geistigen Vermögen hervorgehen und sich nur durch

durch eine fortschreitende gleichmäßige Reife dieser Vermögen in der würdevollen *Hal-*
tung der stylistischen Form behaupten kann;
so eignet sie sich nicht nur vorzüglich zur
Sprache der Beredsamkeit, und zu Darstel-
lungen im *historischen* und *didactischen* Style;
sie ist auch, wo sie in ihrer Vollendung an-
getroffen wird, der höchste Triumph der
Sprache, weil sie allein alle drei geistige
Vermögen *gleichmäßig* zu beschäftigen und
zu interessiren vermag, ohne ihre Wirksam-
keit auf ein Uebergewicht des einen Vermö-
gens über das andere zu gründen.

13.

Klassische Schriftsteller.

In subjectiver Hinsicht verstehen wir
(§ 10) unter Styl die Fertigkeit, sich in ei-
ner Sprache nach dem Geiste und den Ge-
setzen derselben richtig und schön auszudrü-
cken. Derjenige verdient daher den Namen
eines guten Stylisten, der in einer, oder in
zweien von den drei Schreibarten, so geübt
und so sicher ist, daß in seinen Darstellun-
gen Korrektheit und Schönheit, nach den Be-
dingungen der drei Schreibarten, innig ver-
bunden erscheinen. Nur dann ist er in *dem*
Sinne *klassisch*, in welchem es überhaupt ein
Schriftsteller *in einer lebenden Sprache* seyn
kann. — Ohne Zusammenhang von Korrekt-
heit und Schönheit in der Darstellung gibt
es also keine Klassicität; aber die niedere
Schreibart ist eben so der klassischen Darstel-
lung

lung fähig, wie die mittlere und höhere. Ueberhaupt enthält die Art der Darstellung in der Sprache *den Widerschein unsrer geistigen Kultur*. Denn der gebildete Verstand nimmt eben so Anstoß an allem Inkorrekten und Unwahren, wie das veredelte Gefühl durch alles beleidigt wird, was dem Gesetze der Schönheit der Form widerspricht. Nur wo eine ebenmäßige Kultur den ganzen Menschen umschließt, und jedes geistige Vermögen im Verhältnisse zu den übrigen, entwickelt ist; nur da wird auch die Sprache, sey es mündlich oder schriftlich, jene Bestimmtheit, Deutlichkeit und Korrektheit, und jene Gewandtheit, jenen Reichthum, jene Wärme und Kraft des Ausdrucks haben, durch welche sie unwiderstehlich auf den gleichgebildeten Geist zu wirken vermag.

14.

Harmonie zwischen den Sprachen.

Die Untersuchung über die Harmonie zwischen den Sprachen ist an sich *historisch*; aber sie wird nur dem philosophischen Forscher gelingen.

Die *Harmonie* der Sprachen beruht zunächst auf dem allgemeinen Bedürfnisse des Menschen: durch Sprache darzustellen, und auf der *allgemeinen*, d. i. in dem Wesen des Menschen selbst begründeten, *Sprachlehre*, deren Grundsätze den Maasstab für alle in der Wirklichkeit vorhandene Sprachen enthalten. Nur dadurch läßt sich Aufschluß darüber geben,

geben, wie *alle* Sprachen in den allgemeinsten Formen, die ihnen zukommen, so viel Aehnlichkeit haben können, weil ihnen allen die Fähigkeit des Menschen zum Grunde liegt, Begriffe, Gefühle und Triebe durch die Darstellung zu versinnlichen, und den Grad der subjectiven Reife durch Worte zu bezeichnen.

Nie darf aber die *Vergleichung* der Sprachen zu weit ausgedehnt werden, weil jede Sprache an den eigenthümlichen Gang der Entwicklung und Ausbildung gebunden ist, welchen das Volk selbst, dem sie angehört, in physischer, religiöser, intellectueller, ästhetischer und politischer Hinsicht nimmt. So wie Klima und Boden, reine Religion oder Aberglaube, Aufklärung oder Nichtaufklärung, richtiger oder einseitiger Geschmack, zweckmäßige oder fehlerhafte Staatsverfassung, Regierung und Gesetzgebung auf die Entwicklung und auf das Schicksal der Völker den entschiedensten Einfluss haben; so bildet sich auch ihre Sprache durch den Einfluss dieser Verhältnisse, und schreitet bald vorwärts, bald rückwärts. Denn nur so lange *schreitet* eine Sprache in ihrer Ausbildung *fort*, als die *Sitten und die Verfassung eines Volks nicht in Verfall gerathen*. Sobald aber der Staat selbst sinkt; sobald nähert sich auch die Sprache desselben ihrem Verfall, ihrer Umbildung und ihrem gänzlichen Untergange. Nach dem Zeugnisse der Geschichte sind selbst die kultivirtesten Sprachen der größten

ten Völker des Alterthums diesem Schicksale nicht entgangen.

15.

Verschiedenheit der Sprachen.

Was aber die *Verschiedenheit* der Sprachen betrifft; so gibt es in *philosophischer* Hinsicht nur die allgemeine Eintheilung der Sprachen in *kultivirte* und *nicht kultivirte* Sprachen. Eine *kultivirte* Sprache ist nämlich in *materieller* und *formeller* Hinsicht *relativ vollendet*; d. h. sie reicht hin in *materieller* Hinsicht (in Beziehung auf den darzustellenden *Stoff*) für alle mögliche Kulturmomente eines Volkes, sie mögen nun die *physische*, oder die *intellectuelle*, oder die *ästhetische*, oder die *moralische* Kultur des Volkes betreffen. (Für jeden Begriff, für jedes Verhältniß und für jeden Zustand der Individuen ist dann in der Sprache ein erschöpfendes Wort vorhanden; es gehöre nun der Sprache *ursprünglich* selbst an, oder es sey aus einer andern Sprache entlehnt und *nationalisirt*.) Eine solche Sprache ist aber auch in *formeller* Hinsicht, nach allen möglichen *Formen* für die Darstellung, völlig entwickelt und ausreichend; diese Formen mögen nun die Sprache der *Prosa*, der *Poësie* und der *Beredsamkeit*, oder die Haltung der *drei einzelnen Schreibarten*, der niedern, mittlern und höhern, betreffen. Eine *unkultivirte* Sprache hingegen ist in *einigen*, oder in *mehrern*, oder in *allen* diesen Punkten mangel-

gelhaft. — Dabei werden wir auf die Bemerkung geführt, daß nur diejenigen Sprachen das Zeitalter *ihrer höhern Reife* erreicht haben, wo die *Dichter* die erste Bearbeitung, Bereicherung und Ausbildung der Sprache begannen; die *Philosophen* sodann den Sprachschatz berichtigten, näher bestimmten, erweiterten und vervollkommneten, und die *Redner* und *Historiker* dieser Bereicherung, Berichtigung und Vervollkommnung der Sprache die weiteste Ausdehnung in practischer Hinsicht gaben.

Eine zweite *Verschiedenheit* der Sprachen dringt sich uns in *historischer* Hinsicht auf, sobald wir dieselben in *lebende* und *todte* Sprachen eintheilen. Eine *todte* Sprache ist eine solche, die von keinem existirenden Volke mehr gesprochen wird. Groß mag die Anzahl der todten Sprachen seyn, da die Geschichte so viele Völker nennt, die von dem Schauplatze der Welt verschwanden, ohne daß sich Ueberbleibsel von ihren Sprachen erhielten. Für den Sprachforscher haben daher auch nur diejenigen todten Sprachen Interesse, von welchen sich *schriftliche* Ueberreste erhalten haben, und zwar solche, welche, indem sie dem Zeitalter der höhern Reife dieses Volks und seiner Sprache angehören, zugleich über den Geist und den Grad der Vollkommenheit der erstorbenen Sprache ein bestimmtes Urtheil möglich machen. Die vollendetsten todten Sprachen sind aber die Sprachen der *Griechen* und *Römer*; denn diese Völker selbst durchgingen mehre-

mehrere Perioden der Ausbildung bis zu ihrer höhern politischen und intellectuellen Reife; sie hatten Dichter, Philosophen, Redner und Historiker in ihrer Mitte, von denen sich Schriften bis auf unsere Zeiten erhalten haben; sie stellten Muster in Prosa, Poësie und Beredsamkeit — und in den drei Schreibarten auf, und sie waren es, die in dem Zeitalter der Wiederherstellung der Wissenschaften den bessern Geschmack von neuem weckten, und die bleibenden Muster für Korrektheit und Schönheit der Form in der stylistischen Darstellung wurden.

Eine *lebende* Sprache hingegen ist diejenige, welche von einem noch existirenden Volke gesprochen und geschrieben wird, und welche die Schicksale desselben in Hinsicht auf seine geistige Ausbildung und auf das Bestehen und Veralten seiner bürgerlichen Verfassung mit demselben theilt. Je weiter nun ein Volk selbst, und mit ihm seine Sprache, sich dem Zeitpunkte der höhern Ausbildung und Reife nähert; desto richtiger läßt sich über das *goldene Zeitalter einer Sprache* und über die *klassischen Schriftsteller bei einem solchen Volke* urtheilen. Aber diese *Klassicität* in einer lebenden Sprache bleibt immer *nur relativ*, weil bei jeder im Fortschreiten begriffenen Sprache eine Periode der höhern Ausbildung und Reife gedenkbar bleibt, wo dann die Klassiker der vorigen Perioden allmählig veralten. Nur dann, wann die Sprache, bei dem durch politische Conjunctionen herbeigeführten Veralten und Erlöschen eines

Vol-

Volkes, allmählig umgewandelt wird und untergeht, können theils das goldene und silberne Zeitalter derselben mit Bestimmtheit festgesetzt und nach Perioden begrenzt, theils die echten Klassiker aus den vorigen Perioden den Klassikern in den bereits ausgestorbenen Sprachen völlig gleichgestellt werden.

16.

*Anwendung auf die teutsche Sprache.
— Umriss der Geschichte derselben.*

Die teutsche Sprache ist, als die Sprache eines noch existirenden Volkes, eine *lebende* Sprache. Sie ist, wie andere gebildete Sprachen, mehrere Perioden ihrer Entwicklung und Ausbildung durchgegangen, und stellt Dichter, Philosophen, Redner und Historiker auf, die den Zeitpunkt ihrer höhern Reife herbeigeführt, und den Begriff eines goldenen Zeitalters derselben durch die Hervorbringung *klassischer* Producte vermittelt haben. Sie ist über ein großes Land des kultivirten Europa ausgebreitet, und hat, obgleich auf einem *langsamen* Wege, die Sprachen der benachbarten kultivirten europäischen Völker seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in *jeder* Hinsicht *eingeholt*, in *manchen* einzelnen Hinsichten *übertroffen* 1). Sie existirt in den verschiedenen teutschen Provinzen in mehrern Dialecten, unter welchen sich aber eine *härtere* und *weichere* Mundart, und von diesen wieder die *eigentliche Büchersprache*, das *Hochteutsche* 2), sehr merklich unterscheidet.

scheiden läßt. — Sie erhielt durch *Karl den Großen*, nach dem Zeitalter ihrer ehemaligen Rohheit, den ersten höhern Impuls; sie erlebte ihre *Blüthe* in den Zeiten der *Minnesänger*, während der Regierung des schwäbischen Kaiserhauses; sie artete durch die *Meistersänger* wieder aus, und hob sich von neuem theils durch die *Bibelübersetzung* selbst, die in ihr in dem Zeitalter der Reformation verfertigt ward, theils durch die schnelle Verbreitung derselben vermittelt der in Teutschland erfundenen *Buchdruckerkunst*. Zwar schritt sie seit dem Zeitalter der Reformation bis auf die *Periode der schlesischen Dichter* (1624) nicht so rasch und sicher fort, als man hätte erwarten sollen; ja es ward ihr in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts theils ein *schwülstiger* (*Hofmannswaldau*, *Lohenstein* u. a.), theils ein *wässeriger* (*Neukirch* u. a.) Geschmack aufgedrungen; auch konnten die Einflüsse der früher ausgebildeten *französischen Sprache* auf sie, in Hinsicht auf den Periodenbau schwerer, als in Hinsicht auf die entlehnten Wörter wieder aus ihr verdrängt werden; aber seit den Zeiten, wo *Gottsched*, freilich mit mehr Kritik als Geschmack, und die *Schweizer* (*Bodmer*, *Breitinger* u. a.) sich ihrer in theoretischer Hinsicht annahmen, und treffliche Männer sie durch practische Muster und durch eine Mannigfaltigkeit neuer Formen bereicherten 3); seit mehrere *periodische Schriften* und *kritische Blätter*, in Beziehung auf Gelehrsamkeit überhaupt und mit Rücksicht auf Aesthe-

Aesthetik und Sprachforschung insbesondere, einen bessern Geschmack begründeten 4); seit *Adelung*, *Heynatz*, *Moritz*, *Eberhard* und *Campe* für die grammatische und lexikalische Verbesserung 5) der Sprache thätig waren, und *Klopstock*, *Voss*, *Vater*, *Bernhardi* und andere das philosophische Gebiet der Sprache ihres Anbaues werth fanden; seit dieser Zeit darf man erwarten, daß auch die, im Gegensatze gegen die grammatische und lexikographische Bearbeitung der teutschen Sprache, noch so sehr vernachlässigte *Philosophie der Sprache*, oder die sogenannte *Theorie des Styls*, entwickelt aus den Klassikern unsrer Nation und auf logisch-ästhetische Principien zurückgeführt, mit dem Anbaue der übrigen theoretischen Theile der teutschen Sprache gleichen Schritt halten, und dadurch *Ebenmaas*, *systematische Haltung* und *Ründung* in alle Theile des grossen Sprachgebiets selbst kommen werden. —

(Noch fehlt uns eine eigentliche und *pragmatische Geschichte* der teutschen Sprache und der verschiedenen Perioden ihrer Bildung. Doch gehört hieher: *J. C. Adelung*, *über die Geschichte der teutschen Sprache, über teutsche Mundarten und teutsche Sprachlehre*, Leipz. 1781. — *E. I. Koch*, *Grundriss einer Geschichte der Sprache und Literatur der Teutschen, von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod*, 2 Th. Berlin. 1795. ff. (unvollendet) — *J. F. A. Kinderling*, *von dem Ursprunge der teutschen und besonders der niedersächsischen Sprache, in der Geschichte der niedersächsischen oder sogenannten plattteutschen Sprache*, Magdeb. 1800.

Für die *Geschichte des Anbaues der teutschen Sprache* in Sprachlehren, Wörterbüchern etc.
ver-

verdienen verglichen zu werden: *El. Casp. Reichard, Versuch einer Geschichte der teutschen Sprachkunst*, Hamb. 1747; als Ergänzung dazu: der 39te Brief von *Heynatz Briefen, die teutsche Sprache betreffend*, im 5ten Theile; und als Ergänzung zu beiden: *J. C. C. Rüdiger, Ueberlicht der neuern Literatur der teutschen Sprache seit Gottsched*, in *f. neuestem Zuwachs etc. St. 4.* Leipz. 1785.

- 1) Die verschiedenen Schriften über die Versuche, den celtischen Ursprung und die Abstammung der teutschen Sprache überhaupt zu beweisen, u. dgl., vergleiche man in *meiner Sprachkunde*, S. 8 ff.
- 2) Der Streit über die verschiedenen *teutschen Dialecte* ist, nach *Fulda's, Adelungs, Kinderlings* u. a. Untersuchungen darüber, noch immer nicht völlig beendigt. So viel ist gewiss, daß sich, schon bald nach der Einwanderung der germanischen Stämme in Teutschland, zwei verschiedene *Hauptdialecte*, ein *härterer* und ein *weicherer*, genau unterscheiden lassen. Der *erstere* verbreitete sich über den *Süden* von Teutschland, und umschloß Oestreich, Bayern, Franken, Schwaben, die oberrheinischen, und zum Theile auch die oberländischen Länder; der *zweite* hingegen verbreitete sich über den *Norden*, im Niederländischen, Westphälischen, Niederrheinischen und in ganz Belgien. — Die sämtlichen vorhandenen, ziemlich reichhaltigen, aber doch immer noch nicht ganz vollständigen *Idiotika* über beide Mundarten, in *m. Sprachkunde* S. 11 ff. Nach dem langen Streite, der über das *Hochteutsche* geführt worden ist, scheint endlich das Resultat das sicherste zu seyn, nach welchem *unter dem Hochteutschen kein besonderer, irgend einer teutschen Provinz ausschliessend eigenthümlicher, Dialect*, sondern die von den besten Schriftstellern der Nation allmählig ausgebildete und von Provinzialismen gereinigte *Büchersprache* verstanden wird, an welcher aber, ob sich gleich die Spuren beider Hauptmundarten nicht ganz in derselben verkennen lassen, dennoch, seit Luthers Bibelübersetzung, die *oberländische*

sächsischen ausgebildeten Mundart den bedeutendsten Antheil hat.

3) Die verschiedenen *Perioden der deutschen Sprachbildung* sind am bequemsten so zu bestimmen:

a) *Von Karl dem Großen bis auf die Zeiten der Minnesänger* von 768 — 1170 (mit Einschluss der Periode vor Karl dem Großen seit den Zeiten der Völkerwanderung, und der Verbreitung der germanischen Völkerschaften über die verschiedenen Provinzen des abendländischen römischen Reichs, wo sich seit dieser Zeit *neue Sprachen* bildeten). Würdigung dessen, was Karl der Große und seine Hofakademie für die deutsche Sprache that.

b) *Von den Minnesängern bis auf die Bibelübersetzung*, von 1170 — 1522. Würdigung der Minnesänger (Heinrich von Veldeck; Wolfram von Eschenbach; Walther von der Vogelweide; Conrad von Würzburg etc. und die Lyriker in der *Manessischen Sammlung*; — dann seit 1330 die *Meistersänger* und ihr nachtheiliger Einfluss auf die Sprache. — Im Allgemeinen: Einfluss der Kreuzzüge auf den Rittergeist; Charakter der Chevalerie; die Kaiser aus dem schwäbisch-hohenstaufischen Hause; Uebergewicht der süddeutschen Mundart über die andern; Erlöschen des hohenstaufischen Hauses; Interregnum und Anarchie; Emporblühen des dritten Standes, Flor der Städte (des Hanseatischen Bundes; Aufleben der griechischen Sprache und Philosophie im Abendlande; Wicliffs und Hussens Lehren; Hussitenkrieg; — Erfindung der Buchdruckerkunst; Stiftung neuer Universitäten; neues politisches Leben in Europa seit der Entdeckung des Caps und Amerika's; und neues intellectuelles Leben seit dem Anfange der Reformation etc.)

c) *Von der Bibelübersetzung bis auf Gottsched und die Schweizer*, von 1522 — 1730. Würdigung des Einflusses der Bibelübersetzung auf die Ausbildung der Sprache; Uebergewicht der meißnischen (obersächsischen) Mundart über die übrigen deutschen Dialecte; theologische Streitigkeiten seit 1560; Stillstand der deutschen Sprache; 30 jähriger Krieg; die

die schlesischen Dichter (Opitz, Logau, Fleming, Canitz etc.) seit 1624; die schwülstigen und wässerigen Dichter; die gestifteten teutschen Gesellschaften (die fruchtbringende Gesellschaft, oder der gekrönte Palmorden; der Blumenorden an der Pegnitz, oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer; die teutsch gesinnte Genossenschaft; der Schwanenorden an der Elbe; die Leipziger, Jenaische, Hamburgische etc. teutsche Gesellschaft); die Aufnahme französischer Wörter und Redensarten und Nachbildung des französischen Periodenbaues gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts; — guter teutcher Styl versucht von Thomasius, Leibnitz etc.

d) Von Gottsched und den Schweizern bis auf unsere Zeiten. Reinigung der Sprache durch Gottsched; besserer Geschmack der Schweizer (ihr Einfluss nur bis 1750). Neuere Umschaffung der Sprache durch Dichter, Philosophen, Redner. Ueber die Klassiker dieses Zeitraums vergl. § 18.

4) Zu den vorzüglichsten kritischen Blättern gehören:

a) Gelehrte Zeitungen, welche der Kritik im Allgemeinen bei den Teutschen einen sicherern Tact gaben: Die *allgemeine teutsche Bibliothek*, 118 Bände, und 107 Bände *neue allg. teut. Bibl.* seit 1765–1806, wo sie geschlossen wurde. Es gehören 21 Bände Anhänge zur *alten*, und 10 Bände Anhänge zur *neuen* allg. teut. Bibl. Die *allgemeine* (nun *Hallesche*) *Literaturzeitung*, seit 1785; die *ober-teutsche Literaturzeitung*, seit 1788 (erst in Salzburg, nun in München); das *Leipziger Jahrbuch der Literatur* (1801), dann (1802) *Leipziger Lit. Zeit.* und seit 1803 *neue Leipz. Lit. Zeitung*; die (eingegangene) *Erlanger Lit. Zeit.* und *Würzburger Lit. Zeit.*; die *Jenaische Lit. Zeit.*, seit 1804; die *Götting. gel. Anzeigen*, seit 1739; die ehemaligen *Tübinger, Nürnberger, Greifswalder, Gotha'schen, Leipziger, Helmstädtischen, Erlangischen, Erfurter* und *Würzburgischen gel. Anzeigen*.

b) Zeitschriften und ästhetische Tageblätter: *Beiträge zur kritischen Historie der teutschen Sprache, Poësie und Beredsamkeit*; Leipz. 8 Bände, jeder

jeder 4 Stücke, unter *Gottscheds* Redaction (1733—1744); fortgesetzt als: *neuer Bücheraal der sch. Wissensch. und fr. Künste*, 10 Bände, jeder 6 Stücke (1745—1750). — *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, unter *Schwabe's* Redaction und *Gottscheds* Mitwirkung, 8 Theile, Leipz. 1741—1745. — *Neue Beitr. zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, (von *Gärtner J. Adolph Schlegel, Cramer, Rabener, Gellert, Ebert, Zachariä, J. Elias Schlegel* u. a.), 6 Th. Bremen, 1744 ff. — *J. J. Bodmer. Sammlung kritischer etc. Schriften*, 12 Stücke, Zürich, 1741 ff.; *kritische Briefe*, Zürich, 1746; und *neue kritische Briefe*, Zürich, 1749. — *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (4 Theile, von *Nicolai* und *Mendelssohn*, seit 1757; dann, 5—12 Theil, übernahm *Weisse* die Redaction; seit 1766 hieß sie, unter derselben Redaction, *neue Bibl.*, 72 Bände, jeder von 2 Stücken); sie wird seit 1807 unter dem Titel: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste* fortgesetzt, jetzt 4 Bände. — Seit 1759 vereinigte sich *Nicolai* mit *Lessing* und *Mendelssohn* zu einer neuen Zeitschrift: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 24 Bände, Berlin, 1759—1764. — *C. A. Klotz, teutsche Bibliothek der schön. Wissenschaften*, von 1767—1777. — *Teutscher Merkur; Wieland*, nun *Böttiger* Redacteur; seit 1773. — *Teutsches Museum*, *Boje* Redacteur, von 1776—1788. — *Iris*, von *J. G. Jacobi*, 1775—1778. — *Journal von und für Teutschland*, von 1784—1792, Red. v. *Bibra*. — *Rheinische Thalia*, seit 1785; *neue Thalia*, seit 1792; *Horen*, 1795—1797, Red. *Schiller*. — *Zeitung für die elegante Welt*, seit 1801, erst *Spazier*, dann *Mahlmann* Red. — *Der Freimüthige*, Redact. *Kotzebue* und *Merkel* 1803—Oct. 1806. Seit 1808 unter *Kuhns* Redaction. — *Morgenblatt*, seit 1807 (bei *Cotta*).

Der teutschen Sprache waren ausschliessend bestimmt: *J. F. Heynatz, Briefe, die teutsche Sprache betreffend*, 6 Th. Berl. 1771—1775. — *Der teutsche*

sche Sprachforscher (von *Fulda, Nafst etc.*)
 2 Th. 1777 ff. — *J. C. C. Rüdiger, neuester
 Zuwachs der teutschen, fremden und allgemei-
 nen Sprachkunde*, 6 Stücke, seit 1782. — *J. C.
 Adelung, Magazin für die teutsche Sprache*,
 2 Bände, jeder von 4 Stücken; Leipz. 1781 ff. —
*J. H. Campe, Beiträge zur Beförderung der
 fortschreitenden Ausbildung d. teutsch. Sprache*,
 9 Stücke, Braunschw. 1792 ff.

Ueber die *progressive Ausbildung der teutschen
 Sprache* in den verschiedenen Perioden: *Leonh.
 Meister, Hauptepochen der teutschen Sprache
 seit dem 8ten Jahrhunderte* (in den Schriften der
 Mannheimer Gesellschaft Th. 1, S. 255 ff. und Th.
 2, S. 1 ff.) — *L. Meister, Beiträge zur Gesch.
 der teutschen Sprache und Nationalliteratur*,
 2 Theile, Heidelb. 1780 (zuerst: London, 1777).
 — *Bodmer, über die Hauptepoche der teutsch.
 Sprache seit Karl dem Grossen*, (die karolin-
 gische und hohenstaufische Epoche) im *Schweiz.
 Mus.* 2 Jahrg. 2s und 3s Stück. — *W. Petersen,*
welches sind die Veränderungen und Epochen
der teutschen Hauptsprache seit Karl dem Gro-
ssen? (Schr. der Mannh. Gef. Th. 3, S. 7 ff.) —
(J. P. Willenbrücher) practische Anweisung
zur Kenntniss der Hauptveränderungen und
Mundarten der teutschen Sprache von den äl-
testen Zeiten bis ins 13te Jahrhundert. Leipz.
 1789. — *Manso, kurze Uebersicht der Gesch.*
der teutsch. Poësie, in den *Nachtr. zu Sulzers*
allgem. Theorie, Th. 1, St. 2, S. 199 ff. und Th.
 8, S. 1 ff. — *Sammlung von Minnesängern*
aus dem schwäbischen Zeitpuncte, 140 Dichter
 enthaltend, 2 Th. Zürich, 1758 ff. (ist die im
 15ten Jahrh. von *Rüdiger von Manesse* gemachte
 Sammlung, die *Bodmer* nach einer Pariser Hand-
 schrift herausgab). — *Vollständiger* hat die Ue-
 berreste der schwäbischen Dichter in 222 Nummern
Adelung gesammelt: *chronologisches Verzeich-*
niss der schwäbischen Dichter, in *f. Mag. f. t.*
Spr., 2 Bd. 3 St. S. 3 ff. — *Sammlung teutscher*
Gedichte aus dem 12ten, 13ten und 14ten Jahrhun-
derte,

derte, von Müller, 2 Theile, Berl. 1785. — *Der Nibelungen Lied*, herausg. durch Fr. Heinr. von der Hagen. Berl. 1807. (vergl. darüber *Hallesche LZ.* 1808, N. 147.) — *Sammlung teutscher Volkslieder*, mit einem Anhange flamländischer und französischer von Büsching und von der Hagen. Berlin, 1807. — *Teutsche Gedichte des Mittelalters*, herausgeg. von von der Hagen und Büsching. 11 Th. Berl. 1808. 4. — G. W. Panzer, *Gesch. der teutsch. Bibelübersetzung Luthers*, Nürnberg. 1783. — W. A. Teller, *vollständige Darstellung und Beurtheilung der teutschen Sprache in Luthers Bibelübersetzung*, 2 Th. Berl. 1794 f. — (Kolbe) *über den Wortreichthum der teutschen und französischen Sprache*. 2 Th. Leipz. 1806. — *Meine Abhandlung: über das goldene Zeitalter der teutschen Sprache, in der Zeit. für die elegante Welt*, 1807, N. 146. 147. 149. 151. 154 und 156 (aber durch viele Druckfehler entstellt).

- 5) Die wichtigsten *teutschen Sprachlehren*, die vorzüglichsten *Theorieen des Styls*, und die bedeutendsten Schriften über die *allgemeine* (philosophische) Sprachlehre, so wie die *synonymischen Wörterbücher* etc. werden unter den dazu gehörigen Rubriken aufgeführt werden. — Nur die allgemeinsten *Wörterbücher* der teutschen Sprache müssen hier erwähnt werden. Vollständig habe ich sie, seit dem Jahre 1480, aufgeführt in *m. Sprachkunde* S. 34 ff. Hier führe ich nur die wichtigsten der neuern an:

J. G. Wachter, *Glossarium germanicum*, continens origines et antiquitates totius linguae germanicae hodiernae, Lips. 1736, 12 Alph. fol.

Chstn. Gottlo. Haltaus, *Glossarium germanicum medii aevi*, — cum praefatione Boehmii. Lips. 1758. fol.

J. Leonh. Frisch, *teutsch-lateinisches Wörterbuch* etc. 2 Th. 7 Alph. Berl. 1741.

J. C. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochteut-*

D

schen

- schen Mundart*; 2te Aufl. in 4 Theilen. 4. seit 1793 ff. (24 thlr.)
- J. C. Adelung, Auszug aus dem grammatisch-kritischen Wörterbuche der hochdeutschen Mundart*. 4 Th. Leipz. 1796 ff. (10 thlr.)
- T. G. Voigtel, Versuch eines hochdeutschen Handwörterbuchs für die Aussprache, Orthographie, Biegung, Ableitung, Bedeutung und Verbindung*, 3 Th. Halle, 1793 ff. (6 thlr.; brauchbar — meist Auszug aus Adelung).
- K. Phil. Moritz, Grammatisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 1 Th. Berl. 1793. 2 Th. 1794 (vom 4ten Bogen an von Sturz); 3 Th. 1797 von S. 203 an von Stenzel); 4 Th. 1802 von Vollbein g.
- Handwörterbuch der deutschen Sprache*, zum Gebrauche des Lesens, Sprechens und Schreibens. Leipz. 1798. (2 thlr.) (für den ersten Anlauf brauchbar).
- J. H. Campe, Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der, unserer Sprache aufgedruckten, fremden Ausdrücke*, ein Ergänzungsband zu Adelungs Wörterbuche, 2 Th. 4. Braunschw. 1801. — *Desselben Wörterbuch der deutschen Sprache*, 3 Theile (A—R.) Braunschweig, 1807 ff. (18 thlr.)
- (Die *Literatur der pädagogischen Schriften über deutsche Sprache in meiner Sprachkunde*, S. 37 ff.)

17.

Princip der Eintheilung der deutschen Klassiker.

Da das Gesetz der Form, welches auf der innigsten Harmonie der Korrektheit und der Schönheit beruht, der einzige Maasstab für die Beurtheilung und Klassifikation der Klassiker in jeder Sprache seyn kann; so kann auch nur die Angemessenheit der Mehrheit der stylistischen Producte der einzelnen deutschen

schen vorzüglichsten Schriftsteller zu diesem Gesetze der Form, über die Eintheilung der teutschen Klassiker in drei Klassen entscheiden.

Zu den *Klassikern primi ordinis* gehören nur die *Wenigen*, welche in Hinsicht auf die stylistische Form als *vollendete Muster* gelten; welche mit dem deutlichen Bewusstseyn der Regeln eines vollendeten Styls schrieben, und welche man also in Betreff der Wortbildung, des Wortgebrauches und des Periodenbaues unbedingt als Klassiker, als *Repräsentanten des goldenen Zeitalters der Sprache*, aufstellen kann. — Zu den *Klassikern secundi ordinis* gehören diejenigen, welche zwar in mehrern, oder sogar in vielen Beziehungen den Klassikern der ersten Ordnung nach der Realisirung des Gesetzes der Form in ihren stylistischen Producten gleich stehen; die sich aber doch dadurch von den Klassikern der ersten Ordnung unterscheiden, daß sich theils nur in der *Minorität* ihrer Producte jene vorzüglichen Eigenschaften finden; theils, daß sie durch einzelne Flecken und Mängel im Style entweder gegen die Korrektheit oder gegen die Schönheit der Form verstoßen; theils daß bei Mehrern aus dieser Klasse ihre Individualität selbst die Ursache wurde, daß ihre stylistischen Darstellungen nicht das Gepräge *vollendeter Klassicität* erhielten. — Zu den *Klassikern tertii ordinis* rechnen wir endlich diejenigen Schriftsteller, deren Schriften man nur in sofern für den Sprachschatz benutzt, in wiefern sie entweder in gewissen stylistischen Formen einen eignen und

neuen Weg versuchten; oder in wiefern sich einzelne stylistische Producte (einzelne Gedichte, Aufsätze, Abhandlungen etc.) von ihnen vorfinden, in welchen sie sich den Klassikern der zweiten Ordnung nähern, — wogegen sie aber auch wieder in andern Producten die stylistische Vollkommenheit so weit vernachlässigen, daß man sich in dieser Hinsicht nie auf ihre Autorität in Betreff des Wortgebrauches und des Periodenbaues berufen, oder sie den Klassikern der ersten Ordnung gleichstellen kann.

Und da nur überhaupt das Gesetz *der Form* — und nicht der Stoff, welcher dargestellt wird, über die Klassicität der Schriftsteller entscheidet; so kann der bloße Scharfsinn, oder die Neuheit, oder die Gründlichkeit *in der Behandlung des Stoffes* nie zur Klassicität berechtigen, sobald die Form der Darstellung nicht wenigstens so beschaffen ist, daß man den Schriftsteller in die *dritte Ordnung* der Klassiker aufnehmen kann.

Das *zweite Princip* der Klassifikation der teutschen Klassiker wird durch die Festhaltung der *niedern, mittlern oder höhern Schreibart* von denselben in ihren stylistischen Producten ausgemittelt, so daß sie hier nach der Regel: *a potiori fit denominatio*, bei *derjenigen* Schreibart genannt werden, wo sie die *meisten und gelungensten* stylistischen Formen aufgestellt haben.

(Da die *Dichter, Redner und Prosaiker* unsrer Nation in diesem Compendium bei den *einzelnen* Gattungen der Poësie, der Beredsamkeit
und

und der Prosa in den Noten zu den §§ genannt werden; so werden sie hier *blos im Allgemeinen* als Dichter, als Redner und Prosaiker classificirt, ohne die einzelnen stylistischen Formen zu nennen, in welchen sie als Klassiker gelten.)

18.

*Eintheilung der teutschen Klassiker.**A) Dichter:*

Ordo 1. Luther).* Gellert. J. A. Cramer. Lessing. C. Fel. Weisse. Wieland. Klopstock. Ewald von Kleist (blos der Frühling). Ramler. v. Gerstenberg. J. Geo. Jacobi. Hölty. Voss. v. Göthe. v. Thümmel. Fr. Leop. Gr. v. Stollberg. Schiller. Matthißen. Manso. Tiedge.

Ordo 2. Opitz. Flemming. v. Hagedorn. Haller. J. Adolph Schlegel. Rabener. v. Cronegk. Zachariä. Uz. Gleim. Sturm. Münter. Blum. Gessner. Herder. Pfeffel. Küttner. Lavater. Kretschmann. Gotter. Bürger. Claudius. Willamow. Chstn. v. Stollberg. Niemeyer. K. Gtfr. Küttner. Kosgarten. Heydenreich. Salis. A. W. Schlegel. Langbein. Mahlmann. Bonstetten. Bronner. Spalding (didact. Gedichte). Krummacher.

Ordo 3. Lichtwer. Bodmer. Liscov. Withof. Rost. J. Elias Schlegel. Ebert. Burmann. Gieseke. Götz. Michaelis. Karschin. J. Mart. Miller. Kästner. v. Nicolay. Denis. Meissner. Schiebeler. v. Göckingk. Kl. Schmidt. v. Alxinger. Mahler Müller. Köpken. Blumauer. Ratschky. Schubart. Eulog. Schneider. Justi. Schreiber. Haug. Neubeck. Conz. Bürde. v. Brinkmann (Selmar.) v. Halem. Franz v. Kleist. Baggesen. v. Sonnenberg. Mückler. v. Steigentesch. Kind.

Dio.

*) von den ältern Klassikern (bis 1730) sind nur die wichtigsten genannt.

Dieselben Dichter nach den drei Schreibarten classificirt.

in der niedern Schreibart:

Luther. Opitz. v. Hagedorn. Lichtwer. J. Ad. Schlegel. J. Kl. Schlegel. Bodmer. Gellert. Ebert. Liscov. Withof. Rost. Rabener. Burmann. Gieseke. Lessing. C. Fel. Weisse. Götz. Michaelis. Pfeffel. Gotter. J. Mart. Miller. Wieland. v. Nicolay. Kästner. Bürger. Sturm. Gessner. Claudius. Meissner. Schiebeler. v. Göckingk. Kl. Schmidt. v. Göthe. v. Alxinger. Blumauer. Ratschky. Haug. Langbein. Bonstetten. Bronner. Mülcher. Bürde. Halem. v. Brinkmann. v. Steigentesch. Krummacher. Kind.

in der mittlern:

Flemming. Haller. J. Andr. Cramer. Zachariä. v. Cronegk. Uz. Münter. Ew. v. Kleist. Gleim. Klopstock. Gerstenberg. Ramler. Karschin. Denis. Blum. Herder. Küttner. Lavater. Kretschmann. J. Geo. Jacobi. Hölty. Voss. Mahler. Müller. Willomow. Köpken. Niemeyer. K. Gtfr. Kuttner. v. Thummel. Fr. Leop. und Christ. Grafen v. Stollberg. Schubart. Schiller. Matthisson. Salis. Heydenreich. Eulog. Schneider. Kösegarten. Neubeck. Conz. Manjo. Franz von Kleist. Boggesen. Tiedge. Spalding. A. W. Schlegel. Mahlmann. Justi. Schreiber. v. Sonnenberg.

in der höhern (nur nach einzelnen Producten — oder einzelnen Stellen): Haller. J. Andr. Cramer. v. Cronegk. Klopstock. Gerstenberg. Blum. Herder. Lavater. Voss. Willamow. Fr. Leop. v. Stollberg. Heydenreich. Kösegarten. Sonnenberg.

Romanendichter.

Ordo 1. Wieland. Musäus. Heinse (Ardinghello). Göthe. Klinger. Schiller. Engel (Lorenz Stark). v. Thümmel (Reile etc.). Jean Paul Richter.

Ordo 2. Fr. Schulz. F. H. Jacobi (Woldemar). Hippel. Kotzebue. Huber. Lafontaine. Schilling. Langbein. Anton Wall (Heyne). Ernst Wagner. Weisser. Kind.

Ordo 3. Meissner. Knigge. Hermes. Müller (in Itzehoe). Kösegarten. A. G. Eberhard. Rochlitz. Benzel-Sternau. Lant (Schulz).

Dramatische Dichter:

Ordo 1. Lessing. Leisewitz. Schiller. Göthe. Klinger.

Ordo 2. C. Fel. Weisse. Gotter. Jünger. Iffland. Babo. Collin.

Ordo 3.

Ordo 3. Klopstock. Schröder. Bretzner. Grossmann. Beil.
v. Gemmingen. Kotzebue. Kratter. Klingemann. Werner.

(Der Vollständigkeit wegen führen wir noch folgende
Dichter an: Löwen, v. Schönaich, v. Hennings, v. Creuz,
Rachel, Reckert, Weppe, Cranz, F. Schmit, W. Gtli.
Becker, Zehelein, F. W. A. Schmidt, Stäudlin, Kuh,
Starke, Stampeel, Seume, Falk, Bouterweck, Mnioch,
Schmidt-Plüfeldeck, Lappe, Arndt, Buri, Pielefeld, Ben-
kowitz, Freudentheil, Lindenmeyer, Aloys Schreiber, Gram-
berg, Siegfried, K. Reinhard, Voigt, Fr. Schlegel, Nova-
lis, Tieck, Oehlenschläger etc. und folgende Dichterinnen:
Carol. Rudolphi, Emilie v. Berlepsch, Elisa von der Reck,
Sophie Albrecht, Karol. Pichler, Soph. Brentano, Luise
Fürstin v. Neuwied, Friederike Brunn, Amalia v. Imhof,
Luise Brachmann, Christina Westphalen etc.

B) R e d n e r.

Ordo 1. Jerusalem. Zollikofer. Engel (Lobrede auf Frie-
drich) Joh. Müller. Heydenreich. F. V. Reinhard.

Ordo 2. Spalding. J. A. Cramer. Lavater. Wedag. Herder.
Henke. Löffler. Hufnagel. Ammon. Marezoll. Veillodter.
Hacker. Tischer. Sonntag.

Ordo 3. Mosheim. Sack. W. A. Teller. Resewitz. Sturm.
Rosenmüller. Ribbeck. Hanstein. Sintenis Kindervater.
Schuderoff Frisch. Stuhlmann. Ernst. Krause. Steinert.
Schleiermacher. Ehrenberg.

Dieselben in der niedern Schreibart: Mosheim.
Spalding. Sack. W. Abr. Teller. Resewitz. Sturm. Rosen-
müller. Ribbeck. Hanstein. Sintenis. Kindervater. Frisch.
Krause. Steinert.

in der mittlern: Jerusalem. J. Andr. Cramer.
Zollikofer. Lavater. Wedag. Henke. Engel. Joh. Müller.
Heydenreich. Fr. V. Reinhard. Marezoll. Löffler. Huf-
nagel. Ammon. Veillodter. Hacker. Tischer. Sonntag. Schu-
deroff. Stuhlmann. Ernst. Schleiermacher. Ehrenberg.

bisweilen gehen in die höhere über: J. Andr.
Cramer. Lavater. Schleiermacher. Ehrenberg.

Schulreden von Fr. Gedicke, Degen, Gurlitt,
Lieberkühn, Starke, Dellbrück, Göring.

C) P r o s a i k e r.

1) Klassiker im historischen Style:

Ordo 1. Sturz (Bernstorfs Biographie). Geo. Forster. Joh.
Müller. Spittler. Genz. Manso.

Ordo 2. J. Andr. Cramer. Heyne. Schlözer. Adelung.
Schröckh. Iselin. Hegewisch. Herder. C. Dan. Beck. Nie-
meyer (Charakteristik der Bibel). Eberhard (Gesch. der
Philos.). Crome. Eichhorn. E. A. W. Zimmermann. Hee-
ren. Posselt. Schiller. Wachler. Woltmann. Alex. v. Hum-
boldt. Tennemann. Stäudlin. Henke. J. Ernst Chstn. Schmidt.
Bouterweck. C. A. Fischer. Böttiger. Richfús. Hassel.

Ordo 3. Mosheim. Winkelmann. Semler. Gatterer. Pütter.
Meiners. Meusel. Moser. Remer. Eschenburg. Heinrich.
Dohm. Plank. Sartorius. Lüder. Mannert. Bredow. Hüll-
mann. Rühls. Fiorillo. Eggers. Buhle.

Die-

Dieselben in der niedern Schreibart: Mosheim. Heyne. Gatterer. Winkelmann. Semler. Pütter. Adelung. Meiners. Meusel. Moser. Schröckh. Remer. Eschenburg. Heinrich. Dohm. Plank. Hegewisch. Mannert. Sartorius. Bredow. Hüllmann. Fiorillo. Buhle.

in der mittlern: J. Andr. Cramer. Schlözer. Sturz. Iselin. Crome. E. A. W. Zimmermann. Geo. Forster. Joh. Müller. J. A. Eberhard. Herder. Spittler. C. D. Beck. Eichhorn. Heeren. Genz. Manso. Niemeyer. Wachler. Lüder. Tennemann. Alex. v. Humboldt. Posselt. Schiller. Woltmann. Rühls. Stäudlin. Henke. J. E. Chst. Schmidt. Bouterweck. C. A. Fischer. Böttiger. Rehfus. Eggers. Hassel.

bisweilen gehen in die höhere über: J. Müller. Herder. Posselt. Schiller. Woltmann.

2) *Klassiker im didactischen Style:*

Ordo 1. Luther. Lessing. Wieland. Jerusalem. Sturz. Mendelssohn. Engel. Hamler. Garve. Eberhard. Heydenreich. Geo. Forster. — Fr. V. Reinhard. F. Heinr. Jacobi.

Ordo 2. Gellert. Spalding. Hirschfeld. Herder. Schiller (prof. Schriften), Platner (über den Atheismus). Steinbart (Glückseligkeitslehre). Kant. Fichte. W. v. Humboldt (ästhet. Versuche). K. Sal. Zachariä.

Ordo 3. Dusch. Lichtenberg. J. Geo. Zimmermann. Schlosser. K. L. Reinhold. Ammon. Krug. Maafs. C. Chrstn. Erh. Schmid.

Dieselben in der niedern Schreibart: Luther. Gellert. Lessing. Wieland. Garve. Spalding. Dusch. Zimmermann. Lichtenberg. Kant. Reinhold. Krug. Maafs. C. Chstn. Erh. Schmid.

in der mittlern: Jerusalem. Sturz. Mendelssohn. Engel. Eberhard. Hirschfeld. Steinbart. Schlosser. Herder. Schiller. Geo. Forster. Heydenreich. Fr. V. Reinhard. J. Heinr. Jacobi. Platner. Fichte. Ammon. W. v. Humboldt. Zachariä.

bisweilen gehen in die höhere über: Herder. Schiller. Geo. Forster. Heydenreich. Fichte.

3) *Klassiker im Briefstyle:*

in der niedern Schreibart: Gellert, Lessing, Garve, C. Fel. Weisse, Zollikofer, Rabener, Gleim etc.

in der mittlern: Mendelssohn, Wieland (Briefe an einen jungen Dichter), J. Geo. Jacobi, Joh. Müller, Bonstetten, Matthisson, Iselin, Schlosser, Heydenreich etc.

In Hinsicht des *Geschäftsstils* gibt es zwar einzelne öffentliche Noten, Manifeste, Erklärungen (z. B. der preussischen, bayrischen, russischen etc. Regierung) welche —, bei dem bisherigen Mangel aller guten Darstellungen im Geschäftsstyle, — als *Muster* in diesem Style aufgestellt werden könnten. Da sie aber im Namen einer Regierung, oder ganzer Collegien, bekannt gemacht werden; so wird ihr *eigentlicher Verfasser* gewöhnlich nicht selbst bekannt, oder doch nicht öffentlich als solcher genannt, weshalb die hieher gehörenden *wenigen* guten Schriftsteller größtentheils noch unter der Hülle der Anonymität verborgen sind.

II.

G r a m m a t i k.

19.

Begriff derselben.

Die Grammatik, (Sprachlehre) ist die systematische Darstellung der apriorischen und empirischen Formen, für den richtigen, mündlichen und schriftlichen Ausdruck. Sie setzt die Sprachfähigkeit, als Anlage, in dem Menschen voraus, und stellt, indem sie sich auf das Factum des nothwendigen Zusammenhanges zwischen Vorstellung und Darstellung gründet, zuerst die aus den apriorischen Denkformen resultirenden Sprachformen auf, d. h. die Redetheile nach ihrer apriorischen Begründung und nach ihrem empirischen Gebrauche; dann den Syntax, oder

oder den *Inbegriff* der Regeln für die Verbindung der Redetheile zu grössern *stylistischen* Ganzen; darauf die *Interpunctionslehre*, oder den *Inbegriff* der Regeln für den Gebrauch gewisser Zeichen, die zwischen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollständige Gedankenreihen gesetzt werden, um durch eine sinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zusammen gehört, und das zu trennen, was den Begriffen nach selbst von einander getrennt ist; ferner die *Synonymik*, oder die Lehre von den sinnverwandten Wörtern; weiter die *Orthographie*, oder die Anweisung zu dem richtigen Gebrauche der systematisch geordneten Zeichen für die deutliche und erschöpfende schriftliche Darstellung der menschlichen Vorstellungen; und endlich die *Prosodie*, oder die systematisch geordnete Darstellung des in der Sprache empirisch festgesetzten und angenommenen Sylbenmaasses.

(Für den Gebrauch der Sprache im gemeinen Leben reicht es hin, sie aus einer empirischen Sprachlehre erlernt zu haben; der Gelehrte aber und der Schriftsteller muß die tiefere Begründung des Empirischen in der Sprache in den apriorischen Formen des menschlichen Geistes selbst, und in den aus denselben resultirenden Redetheilen nachweisen können. — Die philosophische (oder allgemeine) Sprachlehre sowohl, wie die empirische, ist in unsern Tagen sehr befriedigend angebaut worden. In diesem Werke werden beide combinirt. — Die vollständige Literatur der philosophischen Sprachlehre vergleiche man in meiner Sprachkunde S. 81. ff., und die Literatur der teutschen Sprachlehre seit 1520, ebendasselbst S. 434. ff. — Das Vorzüglichere der-

derselben ist in folgenden Schriften enthalten:

a) Ueber philosophische Sprachwissenschaft:

J. W. Meiner, Versuch einer an der menschlichen Sprache abgebildeten Vernunftlehre, oder philosophische und allgemeine Sprachlehre, Leipz. 1781.

Harris, Hermes, or a philosophical inquiry concerning universal Grammar, übersetzt von Everbeck.

G. M. Roth, Antihermes; Frankf. 1795. — und derselbe in der Vorrede zu seiner systematischen teutschen Sprachlehre.

J. S. Vater, Versuch einer allgemeinen Sprachlehre. Halle 1801.

Derselbe, Uebersicht des Neuesten, was für Philosophie der Sprache in Teutschland gethan worden ist. Gotha 1799.

A. F. Bernhardi, Sprachlehre, 2 Th. Berl. 1801. ff.

A. J. S. de Sacy, Grundsätze der allgemeinen Sprachlehre, überf. v. Vater, Halle 1804.

b) Unter den teutschen Sprachlehren zeichnen sich aus:

J. C. Gottsched, vollständigere und erläuterte teutsche Sprachkunst, Leipzig 1775, die achte Aufl. (Auszug daraus: Kern der teutschen Sprachkunst, Leipz. 1777, 8te Aufl.)

J. F. Heynatz, teutsche Sprachlehre, 5te Aufl. Berlin 1803.

J. C. Adelung, teutsche Sprachlehre, 4te Aufl. Berl. 1802. (Auszug daraus 3te Aufl. 1802.) — Dessen, umständliches Lehrgebäude der teutschen Sprache, 2 Th. Leipzig 1782.

K. Ph. Moritz, teutsche Sprachlehre, Berlin 1794. 3te Aufl.

J. F. Stutz, teutsche Sprachlehre, Potsdam 1790.

G. M. Roth, systematische teutsche Sprachlehre, Gießen 1799; und dessen Anfangsgründe der teutschen Sprachlehre. Gießen 1801.

Th. Heinsius, neue teutsche Sprachlehre, 3 Theile, N. A. Berl. 1801. f.

L. Hünerkoch, practische teutsche Sprachlehre, Leipzig 1801.

J. C. Vollbeding, teutsche Sprachlehre, Leipzig 1802.

20.

Philosophische Begründung der Redetheile.

Die Sprachfähigkeit ist zwar die Bedingung, daß der Mensch seine subjectiven Wahrnehmungen und Zustände objectiv durch Wörter darstellen kann; aber die Sprachfähigkeit
mufs

mufs, bei ihrer Entwicklung und Ausbildung für die Bezeichnung des Subjectiven, den Gesetzen der ursprünglichen Thätigkeit des menschlichen Geistes selbst folgen, wenn das *nothwendige Verhältnifs der Darstellung zur Vorstellung* festgehalten werden soll. Die *Verstandesformen* sind die Bedingungen der *Sprachformen*, und zwischen beiden mufs, für die subjective Ausbildung des Menschen, und für die Fortführung seiner Sprache zu einer höhern Reise, eine beständige *Wechselwirkung* und ein innerer *Zusammenhang* statt finden. Die Gründe dieses Zusammenhanges und dieser Wechselwirkung zwischen den Denk- und Sprachformen stellt die philosophische Sprachlehre dar, die als solche blos formell ist, und nur durch ihre Beziehung auf eine gegebene und wirklich existierende Sprache mit der Sphäre der Erfahrung in Verbindung tritt.

Da das Denken früher ist, als das Sprechen; so werden auch die Sprachformen von den Denkformen *bestimmt*, und durch die letztern *begrenzt*, d. h. es kann nur so viele Sprachformen geben, als nöthig ist, *die Sphäre des Gedachten in der Sphäre der Darstellung durch Sprache zu erschöpfen*.

Die Sphäre des Denkens wird, in der reinen Logik, durch das Bilden der *Begriffe*, *Urtheile* und *Schlüsse* erschöpft, deren formelle Wahrheit nach dem Maasstabe der drei höchsten Denkgesetze geprüft wird. Die niedrigste Stufe des zusammenhängenden Denkens, d. i. des

des unmittelbaren Verbindens der isolirten Begriffe ist das *Urtheilen*, welches auf der Verbindung des Subjects und Prädicats beruht, in welchem wir also drei Begriffe unterscheiden: den *Subjectsbegriff*, den *Prädicatsbegriff*, und den *Begriff der Affertion*, (der Copula), durch welche das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird. Von diesem einfachen Acte des Urtheilens geht alles zusammenhängende Denken aus, und hängt alle zusammenhängende stylistische Darstellung ab.

Die *Redetheile* (*partes orationis*), welche den apriorischen Denkformen entsprechen, müssen daher nach diesem einfachen Acte des Urtheilens geordnet werden.

Folgende Redetheile gehören zur *Bezeichnung des Subjects*, und modificiren dessen stylistische Umgebung, oder treten, indem sie zum Substantiellen erhoben werden, an die Stelle des Subjects in der Darstellung:

- a) Das *Substantiv*; die Darstellung des vorgestellten logischen Subjects (entweder des an sich als selbstständig Gedachten, oder des in der Darstellung zum Selbstständigen erhobenen Unselbstständigen);
- b) der *Artikel*; das in der Sprache vorhandene Zeichen eines als selbstständig dargestellten Begriffes;

- c) die *Präposition*; die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des Verhältnisses der Abhängigkeit, in welchem das Subject gedacht und dargestellt wird;
- d) Das *Zahlwort*; die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des *Umfanges* der dargestellten Subjecte;
- e) das *Pronomen*; die in der Sprache vorhandene Form für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte.

Folgende Redetheile gehören zur *Bezeichnung des Prädicats*, oder stellen in der Sprache die dem Subjecte beigelegten Eigenschaften dar. Sie heißen die *attributiven* Formen:

- a) Das *Adjectiv*; die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommenden inhärirenden oder zufälligen Eigenschaft;
- b) das *Verbum*; entweder das *Verbum substantivum: seyn*, welches die *rein* Copula (ohne Beimischung eines Prädicats) enthält; oder das *Verbum adjectivum*, durch welches dem Subjecte ein Prädicat beigelegt wird, und zwar *so*, dafs in dem Prädicate zugleich die Copula enthalten ist.
- c) Das *Particip*; (ein von dem Verbo abgeleitetes Adjectiv) oder die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommen-

menden Eigenschaft, nach welcher das Subject entweder als thätig, oder als empfangend in der Darstellung erscheint. (Der unterscheidende Charakter des Particips vom Adjectiv ist der *der Bewegung*, welche den Nebebegriff *der Zeit* einschließt, da alle Bewegung [das Thun und das Leiden] nur unter der Form der Zeit möglich ist).

- d) Das *Adverbium*; oder die Form für die Darstellung *des Zufälligen* am Prädicate, weil durch das Adverbium der Prädicatsbegriff *näher modificirt*, und das Adverbium nie unmittelbar, sondern allezeit vermittelt eines Prädicats (dies sey nun im Adjectiv, oder im Particip, oder im Verbum adjectivum enthalten) mit dem Subjecte verbunden wird.

Ob nun gleich jedes gröfsere stylistische Ganze nur eine fortlaufende Kette von einzelnen zusammenhängenden Urtheilen ist; so muß es doch einen Redetheil geben, *durch welchen diese einzelnen Urtheile unter sich zu größern Ganzen*, zu Perioden und zu ganzen zusammenhängenden Reden, *verbunden werden*. Diese Form ist die *Conjunction*, wodurch schon die Urtheile zu Schlüssen verbunden, und die Schlüsse wieder zu dem Umfange einer jeden größern stylistischen Totalität erweitert werden.

Die *Interjection*, als unmittelbarer Ton der Empfindung, ausgedrückt durch einzelne
Laute

Laute und Wörter, gehört an sich nicht in das Gebiet der, den reinen Denkformen entsprechenden und den Kreis derselben erschöpfenden, Redetheile. Weder das Subject, noch das Prädicat wird durch die Interjection verändert oder näher modificirt. Sie ist der Wiederhall, die Einmischung des angeregten Gefühls in das Gebiet der durch Wörter dargestellten Begriffe; und kann, weil alle Darstellung durch Worte an die der Darstellung vorausgehenden Vorstellung gebunden ist, nur unter der Hülle eines Wortes in der Mitte des Sprachgebiets selbst erscheinen.

21.

Empirischer Gebrauch der Redetheile.

Obgleich der Charakter, die Bezeichnung und die Geltung der Redetheile ganz von den apriorischen Denkformen abhängig, und mithin die *philosophische* Sprachlehre eine *apriorische* und ganz *formelle* Wissenschaft ist; so können doch diese Redetheile *nach ihrem Gebrauche* bloß in Beziehung *auf eine existirende Sprache* dargestellt werden. Zwar ist jede Sprache das nothwendige Resultat der geistigen Thätigkeit, durch welche der Mensch die der Seele, nach ihrer ursprünglichen gesetzmäßigen Einrichtung, vorschwebenden Vorstellungen versinnlicht zu bezeichnen und Andern mitzutheilen, — d. i. darzustellen, — versuchte; mithin kann keine Sprache Formen in ihrer

rer Mitte haben, welche den apriorischen Denkformen *widersprechen*, und sich nicht unter dieselben subsumiren ließen; aber der, während der intellectuellen Kindheit der Völker durch Zufall eingeführte, *Gebrauch der Redetheile* kann nicht a priori deducirt, sondern muß *in jeder Sprache* empirisch aufgefaßt, und durch das Studium des Geistes der Sprache allmählig erlernt werden. Denn nur, wenn die Sprache erst *dann* entstanden und gebildet worden wäre, als der menschliche Verstand seine völlige Entwicklung und Reife erlangt hatte, würde das *Empirische* in der Sprache, wozu, außer dem Gebrauche der Redetheile, die *Orthographie*, die *Prosodie* etc. gehört, ganz und durchgehends mit den apriorischen Verstandesformen übereinstimmen, und unmittelbar daraus abgeleitet werden können. So aber bildet jede existirende Sprache schon früher *ein empirisches Ganze*, ehe der Verstand sich in seinen apriorischen Functionen verstehen und begreifen lernt, und ehe er dieselbe als die Basis einer philosophischen Sprachwissenschaft aufstellen kann. Für den empirischen Gebrauch der Redetheile, der in diesem Compendium sogleich in Beziehung auf die *teutsche Sprache* mit der philosophischen Sprachlehre *combinirt* wird, enthält daher die allgemeine (oder philosophische) Sprachlehre nur das *Princip der Klassifikation* für die *Manigfaltigkeit des Gebrauchs der Redetheile selbst*.

1) *Die Redetheile nach ihrer philosophischen Geltung und nach ihrem empirischen Gebrauche.*

a) *Das Substantiv*, b) *der Artikel*, c) *die Präposition*.

Das Substantiv bezeichnet in der Darstellung das vorgestellte und im Begriffe aufgefasste logische Subject. Liegt dem Begriffe, welcher durch das Substantiv in der Sprache bezeichnet wird, eine *Anschauung* zum Grunde; so wird das Subject als einzig (als Individuum) dargestellt. Auf diese Weise entsteht das *nomen proprium*. Entspringt aber der Begriff wieder aus andern Begriffen; so entsteht das *nomen appellativum*, wo das Subject des Begriffs nach den Merkmalen dargestellt wird, welche der *ganzen Gattung* zukommen, zu der das dargestellte Subject gehört. — Diefes sind eigentlich die einzigen beiden *Hauptgattungen* der Substantiven, weil alles, was die Logik über das Verhältniß der Arten und Gattungen, und der höhern und höchsten Gattung, so wie der niedern und niedrigsten Art enthält, nur aus wiederholter Anschauung, aus *Comparison* der Begriffe und *Reflexion* über dieselben, (z. B. im *nomen collectivum*, *iterativum*, *diminutivum*) erzeugt wird. — Selbst das aus dem Verstandesacte der *Abstraction* hervorgehende *nomen abstractum*, welches Eigenschaften subjectivisirt, so dafs sie in der Sprache als Substantiva dargestellt werden, ist ein *Mittelbegriff*

zwi-

zwischen dem *nomen proprium* und *appellativum*, indem es gleich dem erstern eine *Individualität* darstellt, aber auch dadurch, daß es eine *Allgemeinheit* in sich faßt, sich dem zweiten nähert.

(*Geschlecht.*)

Als *Begriff* hat das Substantiv *kein Genus*; in der verfinnlichenden Hülle des Wortes aber gehört jedes Substantiv zu einem gewissen Geschlechte. Der Ursprung der *Geschlechtsbezeichnung* der Substantive gehört in jeder Sprache in ein Zeitalter, wo die Völker dem Naturzustande noch am nächsten waren, wo der rohe Mensch die ganze Natur personificirte, von den gehalten Anschauungen bei seiner Worterfindung ausging, und nicht bloß Naturtöne nachbildete, sondern auch den empirisch wahrgenommenen Unterschied der Geschlechter in der wörtlichen Bezeichnung der sinnlichen Gegenstände darstellte. — So gab es Anfangs nur zwei Geschlechter, das *männliche* und *weibliche*, und die Sprache diente in diesem Zeitalter bloß zur Bezeichnung sinnlich wahrgenommener Gegenstände. — Allmählig abstrahirte der Verstand von dem Empirischen; aber damit wurden nicht sogleich *neue* Wörter zur Bezeichnung der neuen Begriffe gebildet, sondern man bediente sich zur Bezeichnung der innern Zustände der schon für die Darstellung sinnlicher Objecte üblichen Wörter. *Diese* doppelte Geltung der Wörter (z. B. begreifen — Licht; physisch und intellectuell) ging denn auch, als ein-
mal

mal recipirt, in die folgenden Zeiten der Sprachbildung über, wo man den Reichthum der Sprache durch neue Wörter für überfinnliche Begriffe vermehrte, und allmählig von Individuen zu dem Begriffe der Species, und von dem Begriffe der Species sich zum Begriffe des genus erhob. In diesem Zeitalter scheint das *genus neutrum* entstanden zu seyn, das an sich kein Geschlecht, sondern nur die *Negation* vom männlichen und weiblichen Geschlechte ausdrückt.

(Artikel.)

Zur Bezeichnung des Substantivs überhaupt und des Geschlechts insbesondere haben die *meisten* kultivirten Sprachen den *Artikel*. Er trennt in der *ersten* Hinsicht bestimmt die substantive von der attributiven Sprachform, (z. B. das *Licht* — und es ist *licht*), und *verdeutlicht* für den Verstand die Darstellung des Substantivs; und in der *zweiten* läßt er sogleich das Geschlecht des Substantivs erkennen, ohne durch angehängte charakterisirende Sylben die Wurzel des Wortes selbst zu sehr zu verdunkeln, wodurch das Substantiv für die *Phantasie* als personificirt erscheint. — Ursprünglich gab es wahrscheinlich *nur einen*, und zwar den *bestimmten* Artikel, (*der, die, das*), der dadurch entstand, daß der die Anschauungen bezeichnende Mensch den wörtlich bezeichneten Gegenstand *zeigte*. (*Der* Fluß, galt für: *dieser* Fluß, den ich sehe). In der Folge wandte man das Wort, welches das Individuum be-

E

zeich-

zeichnete, zur Bezeichnung der Art und Gattung an, und verwandelte das *nomen proprium* in ein *appellativum*, (z. B. der Mensch — anfangs: *dieser* Mensch — dann der Mensch, als *Gattungsbegriff*), man behielt aber den Artikel bei, weil doch der Phantasie die Gattung und Art individualisirt vorschwebte. — Der *unbestimmte* Artikel (*ein, eine, ein*), der mit dem Zahlworte verwandt ist, und ohne das Substantiv stehen kann, aber blos im Singulari gebraucht wird, ist *jüngern* Ursprungs, weil man schon den Gattungsbegriff aufgefunden haben mußte, wenn man *ein gewisses* Individuum als *Theil* der Gattung darstellen wollte. Nach seinem *empirischen* Gebrauche isolirt der unbestimmte Artikel einen Gegenstand von der ganzen Gattung, zu welcher er gehört, (z. B. *einen* Freund wünschte ich); er bezeichnet ferner die ganze Gattung, indem ein Individuum aus derselben herausgehoben wird, (z. B. *ein* Weib ist ein schwaches Geschöpf — statt: *jedes* Weib etc.); er bringt endlich das Individuum unter die Gattung, zu welcher es gehört, (z. B. Z. ist *ein* fleissiger Mensch). — Der *bestimmte* Artikel fällt vor Hauptwörtern mit bestimmten Zahlen (*sechs* Jahre war er dort), vor dem Titel und Namen allgemein bekannter Personen, (Kaiser Franz, Kant etc.), in Ueberschriften (z. B. Vorrede, Einleitung), und wenn mehrere Substantiva unmittelbar auf einander folgen, (Hoffnung, Liebe und Dankbarkeit sind in ihm etc.) hinweg. Doch darf der Artikel dann *nicht* weggelassen werden, wenn derselbe bei dem ersten Substantiv in der Periode

riode steht, und die folgenden Substantiva *ein* *anderes Geschlecht* haben. Uebrigens darf der Artikel nur in der Sprache des gemeinen Lebens an die Präposition (komme übers Jahr wieder) angehangt werden. — Der *unbestimmte* Artikel wird dann fehlerhaft gebraucht, wenn man ihn mit dem bestimmten verwechselt, (z. B. *ein* heiliger Paulus; st. *der* heil. Paulus), und wenn man von Personen im sächlichen Geschlechte spricht, (z. B. *eins* — st. *dieser* etc. war da). — Der declamatorische Accent, der bisweilen auf den Artikel zur nähern Bezeichnung eines Gegenstandes gelegt wird, (z. B. *der*, *den* ich liebe), darf nicht vernachlässigt werden. — —

(*Flexion* und *Präposition*.)

Das Substantiv, an sich, ist eine Einheit von Merkmalen. Da aber in der Sprache die Verhältnisse der Subjecte gegen einander näher angegeben werden müssen; so hat auch die Sprache für die Bezeichnung *eines jeden Verhältnisses*, in welchem ein Subject zu andern stehen kann, *theils* eine gewisse Modifikation der Form des Substantivs selbst, *die Flexion*; *theils* eine gewisse eigne Form, *die Präposition*, für jene Bezeichnung.

Die Abhängigkeit der Subjecte von einander gehört nicht zu ihrem Wesen selbst, sondern ist nur ein *vorübergehendes* Verhältniß. Wird nun der Begriff des Subjects durch diese Verhältnisse nicht aufgehoben, sondern nur modificirt; so muß auch in der Darstellung des

Begriffs (in dem Worte) das Substantiv nicht umgebildet, sondern bloß modificirt werden, und zwar muß man in der Modifikation des Wortes das Unwesentliche des bezeichneten Verhältnisses erkennen können. Diese Bezeichnung geschieht nun *am* Substantive selbst durch *Casus* (durch die versinnlichte Darstellung der einzelnen Fälle der Abhängigkeit, in welche das Subject kommt), und zwar durch *drei* Casus, den *Genitiv*, *Dativ* und *Accusativ*. Der *Nominativ* ist kein Casus, weil er die *Unabhängigkeit* des Subjects ausdrückt, und der Charakter eines Casus darin besteht, die Abhängigkeit des Subjects in einem gegebenen Falle zu bezeichnen. Aus demselben Grunde kann auch keine Präposition, (welche nur die *Surrogate* für die nicht hinreichende Bezeichnung der Abhängigkeit durch die Casus sind), mit dem Nominativ stehen. — Der *Vocativ* stellt das Subject unabhängig, aber in einem Verhältnisse zu dem darzustellenden Subjecte, nämlich, als *empfangendes*, auf.

Die Darstellung der *Einheit* eines Subjects geschieht durch den *Singularis*, die der *Mehrheit*, durch den *Pluralis*. Das *nomen proprium* kann, seinem Charakter nach, nur einen *Singularis*, und keinen *Pluralis* haben; das *appellativum* aber bezeichnet im *Singulari* die durch dasselbe ausgedrückte *Art* der Subjecte ebenfalls als *Individuum*, im *Pluralis* hingegen die *mehreren*, oder *alle* darunter gehörende Individuen. Das *abstractum* hat dann einen *Pluralis*, wenn sein *Pluralis* *Arten* bezeichnet. —
Der

Der Pluralis überhaupt ist diejenige Modifikation des Substantivs, welche eine *unbestimmte* Mehrheit ausdrückt. Soll die *bestimmte* Mehrheit bezeichnet werden; so muß man sich der *Zahlwörter* bedienen.

Im Teutschen werden die Casus dadurch gebildet, daß man gewisse Biegungslaute an den Nominativ des Singularis anhängt. Wo dies nicht möglich ist, ersetzen der Artikel und die Präposition die Stelle des Casus. — Ob nun gleich die Flexion der Substantiven, d. i. die *Declination*, aus der Willkühr der ersten Zeiträume der Sprachbildung herrührt, und bloß empirisch wahrgenommen werden kann; so ist doch für die Uebersicht und Klassifikation der Substantiven, in Hinsicht auf Declinationen, das Schema von *Adelung*, der *acht* Declinationen annimmt, leicht und bequem, wiewohl die ganze teutsche Declination an sich *defectiv* ist, weil nicht alle Casus ihre *eigne* Biegungssylbe haben.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

*Singularis.**Männlich und Neutrum. blos Weiblich.*

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Nom.								
Gen.	es	es, s	s	en, n	ens	es, s		
Dat.	e	e, -		en, n	en	e, -		
Acc.				en, n				

Pluralis.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Nom.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Gen.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Dat.	en	ern	n	en, n	en	en, n	en, n	en
Acc.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e

Beispiele: Nach der *ersten* gehen: der *Aal*, der *Hering*, der *Tausch* etc. — nach der *zweiten*: das *Amt*, das *Bad*, das *Bild* etc. nach der *dritten*: der *Esel*, der *Vogel*, das *Mädchen* etc. nach der *vierten*: der *Mensch*, der *Graf* etc. nach der *fünften*: der *Friede*, der *Gedanke* etc. nach der *sechsten*: das *Auge*, der *Neger* etc. nach der *siebenten*: die *Arbeit*, die *Zahl* etc. nach der *achten*: die *Frucht*, die *Kraft* etc.

Da

Da aber die Darstellung der Abhängigkeit der Subjecte von einander durch Casus nicht immer bestimmt genug seyn kann; so hat die Sprache in der *Präposition* einen eignen Redetheil, und ein Surrogat für die bestimmteste Bezeichnung dieses Verhältnisses der Abhängigkeit. Der Charakter der Präposition besteht nämlich darin, daß sie *nur eine* Modifikation des Subjects, mithin das Subject *in Einem* gegebenen Falle darstellt. Sie muß daher in der Darstellung kurz erscheinen, und erhält *gewöhnlich* ihren Platz *vor* dem als abhängig dargestellten Subjecte, und wo möglich *zwischen* dem Subjecte, von welchem die Abhängigkeit des andern Subjects ausgeht, und dem Subjecte, das als abhängig dargestellt wird. Da aber nur durch die drei Casus, *Genitiv*, *Dativ* und *Accusativ* die Bezeichnung der Abhängigkeit des einen Subjects von dem andern möglich ist; so können die Präpositionen auch bloß mit diesen drei Casibus in Verbindung gebracht werden. Es gibt *fünf* Klassen von Präpositionen *).

- a) Solche, die mit dem Genitiv allein stehen, (statt, anstatt, disseits, jenseits, halb, halber, innerhalb, ausserhalb, oberhalb, unterhalb, kraft, laut, mittelst, vermittelst, ungeachtet, wegen, während, vermöge, unweit, trotz, willen),

b)

*) Vergl. meine Sprachkunde etc. S. 359 ff.

- b) *solche, die mit dem Dativ allein stehen, (aus, ausser, bei, mit, nach, nächst, zunächst, nebst, entgegen, gegenüber, samt, seit, zu, zuwider, von),*
- c) *solche, die mit dem Genitiv und Dativ zugleich stehen, (längs, zufolge),*
- d) *solche, die mit dem Accusativ allein stehen, (durch, für, gegen, wider, um, ohne),*
- e) *solche, die mit Dativ und Accusativ zugleich stehen, (an, auf, in, vor, neben, zwischen, hinter, über, unter),*

Bisweilen kann man zwischen dem Gebrauche der Flexion und der Präposition wählen, z. B. Klopstocks Gedichte, und Gedichte von Klopstock.

23.

d) *Das Zahlwort.*

Das Zahlwort! ist die Form für die Bezeichnung des *Umfanges* der Subjecte, durch welche die Einheiten (Individuen) angegeben werden, die zu einer und derselben Gattung von Subjecten gehören. Das Zahlwort bezeichnet aber den Umfang der zu einer Gattung gehörenden Subjecte auf eine *doppelte* Weise, entweder *bestimmt*, oder *unbestimmt*, und also *im Allgemeinen*.

a)

a) Die *bestimmten* Zahlwörter dienen dazu, die Zahl einzelner Dinge ausdrücklich anzugeben. Sie sind theils *Grundzahlen*, (*numeri cardinales*) z. B. *ein, zwei, drei etc. zehn, zwanzig, hundert, tausend etc. anderthalb etc. ein Achtel etc.* (Sie haben in der Declination nicht sämtliche Casus), theils *Ordnungszahlen*, (z. B. *der erste, zweite etc.* und sind ihrer Ableitung, ihrer Geltung und ihrem Gebrauche nach *Adjectiva*).

b) Die *unbestimmten* (allgemeinen) Zahlwörter bestimmen die Zahl der Subjecte, die von einerlei Gattung sind, nur im Allgemeinen, und werden declinirt, wie das Zahlwort: *ein*. Hieher gehören: *jeder, jeglicher, alle, keiner, einige, viele, manche, etliche, einige, mehrere etc.*

Wird die Zahl *isolirt* gesetzt; so ist in derselben der Begriff des Selbstständigen zugleich mit enthalten. Die Zahlwörter werden daher auch wie die *Abstracta*, oft als *Substantiva* behandelt.

24.

e) *Das Pronomen.*

Das Pronomen dient in der Sprache für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte. Da die Sprache von mündlicher Unterredung ausging; so trat,
bei

bei der Bezeichnung anwesender Personen, das Pronomen an die Stelle der Wiederholung des *nomen proprium*. Das *Ich* und *Du* waren wahrscheinlich die *frühesten* Formen des Pronomen. Das Pronomen der dritten Person (*er*, *es*) entstand aus der Nothwendigkeit einer Form für die Bezeichnung aller außer zweien Sprechenden (dem *Ich* und *Du*) vorhandenen Personen und Sachen. Die Pronomina *personalia* (*ich*, *du*, *er* — *man* sagt, *es* verlautet, *jemand*), *demonstrativa* (*der*, *die*, *das* st. *dieser*, *diese*, *dieses*), *determinativa* (*derjenige* etc.), *relativa* (*welcher*, *der*, *wer*, *was*), *interrogativa* (*wer*, *welcher*, *was*) haben eine repräsentative Beziehung; denn sie vertreten den eignen Namen eines Individuums. — Das *pronomen possessivum* (*mein*, *dein*, *sein*, — *das meinige*), entsteht durch die Darstellung des Verhältnisses, in welchem die Person zu Sachen (alle Dinge außer der Person) steht; und das *pronomen reciprocum* durch die Bezeichnung der Abhängigkeit, in welcher jedes Pronomen substantivum gegen sich selbst treten kann, (z. B. *ich lege mich*). — Die Pronomina haben *Casus*, *Genera* und *Numeros*, wie Substantiva, und sind, in Hinsicht der Darstellung der gegenseitigen Abhängigkeit, wie die Subjecte selbst bestimmt.

Die attributiven Sprachformen.

In der Anschauung sind das Substantielle und Accidentelle (Subject und Prädicat) *Ein Ganzes*, nur der Verstand *trennt* beides, und so entsteht der *Prädicats-Begriff* durch die Isolirung dessen, was einem Subjecte beigelegt wird. Die Eigenschaften aber, welche an dem Subjecte wahrgenommen werden, sind entweder *inhärirend*, oder *zufällig*. Die erstern sind schon *in* und *mit* dem Subjects-begriffe gegeben, und erweitern daher den Subjects-begriff keinesweges; dies geschieht aber durch die *zufälligen* Prädicate, nach welchen das Subject unter Eigenschaften erscheint, die nicht aus dem Subjects-begriffe, als folchem, erkannt werden können.

So verschiedenartig nun die Prädicate an dem Subjecte gedacht werden können; so viele verschiedene Sprachformen muß es auch für die Darstellung der Prädicate geben. Diese Formen, da sie sämtlich Attribute bezeichnen, heißen die *attributiven* Sprachformen, und stehen unter sich selbst in einer solchen Beziehung, daß sie in vielen Fällen aus einander *erklärt* werden können, und (z. B. das Adverbium) durch die andern *bedingt* sind. Ihr gemeinschaftlicher Charakter ist: *daß sie den logischen Begriff des Subjects modificiren*, ohne ihn aufzuheben, oder dessen Wesen zu verändern.

f) *Das Adjectiv.*

Das Adjectiv ist, im Allgemeinen, die Form für die Darstellung der Eigenschaften, welche dem Subjecte beigelegt werden. Sind diese Eigenschaften dem Subjecte *inhärent*; so *constituiren* sie den Subjects-begriff, und dieser wird dadurch nicht erweitert, (z. B. das Gold ist gelb; — oder: das gelbe Gold). Sind die Eigenschaften aber *zufällig*, (z. B. der schiefe Thurm); so wird der Subjects-begriff dadurch näher modificirt.

Das Adjectiv legt dem Subjecte das Prädicat *unmittelbar* bei. Wird aber das Prädicat näher modificirt; so ist *das* Wort, welches das Prädicat näher bestimmt, ein Adverbium, (z. B. dieser ausgezeichnet fleissige Jüngling — wo: *fleissig* das Adjectiv, *ausgezeichnet* das Adverbium ist). Das Adjectiv wird *flectirt*, wenn es ohne das Verbum substantivum (der reinen Copula des Urtheils) mit dem Subjecte verbunden wird (z. B. der *ruhige* Abend), und nimmt dann das Geschlecht des Substantivs an; es wird nicht flectirt, wenn es durch das Verbum substantivum dem Substantiv beigelegt wird (dieser Tisch ist *hoch*). Bisweilen steht das Adjectiv ohne vorhergegangenen Artikel, (er ist *weiches* Herzens). Die Adjectiva können zu Substantiven erhoben, (der *Tugendhafte* — von tugendhaft), und *gesteigert* werden (schön, schöner, schönste). — Verbindet man nämlich ein Prädicat mit

mit einem Subjecte, ohne den *Grad* zu bezeichnen, in welchem das Prädicat auch andern Subjecten zukommt; so sagt man, das Adjectiv, durch welches ein Prädicat dem Subjecte ohne Vergleichung mit andern beigelegt wird, stehe im *Positiv*. Wird aber durch das Adjectiv der *höhere Grad* bezeichnet, in welchem das Prädicat einem Subjecte, im Gegensatze von andern Subjecten, zukommt; so steht das Adjectiv im *Comparativ*. Wird endlich das Prädicat dem Subjecte in einem solchen Grade beigelegt, daß alle andere Gegenstände, denen dasselbe Merkmal zukommt, in der Vergleichung hinter demselben zurück bleiben; so steht das Adjectiv im *Superlativ*.

27.

g) *Das Verbum.*

Das Substantielle und Accidentelle sind für die Anschauung Eins. Sobald aber das Verhältniß beider gegen einander dargestellt und zwischen Subject und Prädicat unterschieden werden soll; sobald muß die Sprache trennen, was in der Anschauung als identisch erscheint. Dies geschieht durch das Verbum: *seyn*, welches den reinen Begriff der Copula (des *logischen Seyns*) für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat in sich enthält, und nichts weiter ausagt, als *daß* ein Verhältniß zwischen Subject und Prädicat statt finde, ohne dasselbe näher zu bezeichnen. Da-
gegen

gegen wird in allen *Verbis adjectivis* dieses Verhältniß zugleich *mit* der Copula ausgesprochen, d. h. in allen *Verbis adjectivis* ist die Copula (der Begriff des *logischen* Seyns) mit dem Begriffe des Prädicats in der Darstellung so verbunden, *dass die Copula von dem Prädicate nicht getrennt werden kann.* (Die *Affertion*, die in der Copula enthalten ist, ist entweder *positiv*, oder *negativ*, indem das Prädicat dem Subjecte durch den Affertionsbegriff entweder beigelegt, oder abgesprochen wird — z. B. Er ist glücklich; — er ist nicht glücklich).

Als *attributive* Sprachform legt das Verbum, wie das Adjectiv, dem Subjecte ein Prädicat bei, und zwar, wie das Particip, mit dem Nebenbegriffe der Zeit; aber es bezeichnet das Verhältniß des Prädicats zum Subjecte, (nur mit Ausschluss der Bezeichnung des Grades der dabei wahrgenommenen Empfindung) ungleich *mannigfaltiger*, als das Adjectiv und Particip. Denn

A) bezeichnet das Verbum das Verhältniß zwischen dem Subjecte und Prädicate *nach den drei logischen Gesetzen der Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit*, d. h. es wird durch das im Verbum enthaltene Urtheil zugleich, *mit* der Angabe der Verknüpfung des Subjects und Prädicats, auch die *Art und Weise* dieses Verhältnisses — welches bloß als möglich, wirklich oder nothwendig denkbar ist — ausgedrückt. — Es stellt nämlich dieses Verhältniß

un-

unter der Voraussetzung der nur empirisch zu bestimmenden Flexion (*Conjugation*) dar:

- a) als *möglich*; *modus conjunctivus*;
- b) als *wirklich*; *modus indicativus*;
- c) als *notwendig*; *modus imperativus*;

(Der *Infinitiv* ist kein eigener Modus, sondern er ist der Stamm aller übrigen Theile des Verbums, und enthält den Prädicatsbegriff des Verbums unter der Form der Bewegung (der Zeit) im Allgemeinen, ohne Person, und ohne den bestimmten Charakter der Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit. Er ist dem Substantiv am nächsten verwandt, und kann durch den vorgesetzten Artikel sogleich zum Substantive erhoben werden).

B) Bezeichnet das Verbum *den logischen Causalzusammenhang* (das innere Verhältniß) *zwischen Subject und Prädicat*;

- a) indem es das Subject, in Hinsicht auf das ihm beigelegte Prädicat, im Verhältnisse mit einem andern außer ihm vorhandenen Subjecte entweder als *handelnd* (*Activum*), oder als *empfangend* (*Passivum*) darstellt; *verbum transitivum*;

- b) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Attribute, oder nach dem an ihm bezeichneten Zustande, ohne Beziehung auf ein anderes außer ihm befindliches Sub-

Subject dargestellt, *verbum intransitivum* oder *neutrum*; (ich liege, ich sitze etc.)

c) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Prädicate, *als auf sich selbst wirkend* darstellt; *verbum reciprocum* (z. B. ich habe *mich* vertheidigt; er hat *sich* gelegt).

d) indem es das Subject, dem das Prädicat beigelegt wird, als ein *bestimmtes Individuum* genau bezeichnet; *verbum personale*;

e) indem es das Subject in der Darstellung als *unbekannt* und *unbestimmt* charakterisirt, wo das Ich und Du in der Bezeichnung hinwegfallen, und blos das *Es* und *Man* der dritten Person des Singularis übrig bleibt; *verbum impersonale*; (es schneit).

C) Bezeichnet das Verbum die *Form der Bewegung des Subjects* (des Handelns und Empfangens), d. i. *die Zeit*, mit Bestimmtheit (und zwar vorzugsweise vor dem Adjective, und genauer als das Particip etc.).

a) als Form für den *dauernden* Zustand des Subjects; *Form der Gegenwart*;

b) als Form für den *vollendeten* Zustand des Subjects; *Form der Vergangenheit*;

c) als Form für den *beginnenden* Zustand des Subjects; *Form der Zukunft*.

Nur

Nur diese drei *tempora absoluta* ergeben sich aus der philosophischen Sprachlehre; die *tempora relativa*, d. i. diejenigen Zeitverhältnisse der Zustände, deren Platz in der Zeitreihe durch die Rücksicht auf andere Zustände bestimmt ist, können in jeder existirenden Sprache nur empirisch kennen gelernt werden. Die deutsche Sprache hat nur ein Tempus, das *Präsens*, für die Bezeichnung der Gegenwart; drei Tempora, das *Imperfectum*, *Perfectum* und *Plusquamperfectum*, für die genaue Bezeichnung der Vergangenheit, als zunächst, bestimmt, und längst vergangen; und zwei Tempora für die Bezeichnung der Zukunft, das *Futurum simplex*, und das *Futurum exactum*, welches die zukünftige Zeit darstellt, als wäre sie bereits vergangen, d. i. einen Zustand, oder eine Handlung, als künftig und vergangen zugleich. —

(Das Particip ist kein eigner Modus des Verbum, sondern eine eigene attributive Sprachform, die aber vom Verbum abgeleitet wird).

Die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat kann aber in Hinsicht auf die *Modos* des Indicativs und Coniunctivs, und in Hinsicht auf die Zeit (die *Tempora*) durch *Umschreibung* theils mannigfaltiger, theils genauer angegeben werden, wozu man gewisse Verba gebraucht. Den *Modus* umschreiben: können, mögen, wollen, dürfen, sollen, müssen. Das *Tempus* wird umschrieben durch die drei *verba auxiliaria*: seyn, werden, haben.

(Unter den *abgeleiteten* Verbis bezeichnen einige gewisse Nebenumstände an dem dargestellten Gegenstände: 1) das *Factitivum* bezeichnet eine Handlung oder einen Zustand an dem leidenden Gegenstände (einschläfern, räuchern etc.); 2) das *Iterativum* oder *Frequentativum* bezeichnet die Wiederholung einer Handlung (flattern, betteln etc.); 3) das *Imitativum* bezeichnet die Nachahmung einer Handlung (kindern etc.); 4) das *Intensivum* bezeichnet den höhern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (herrschen, schnarrchen etc.); 5) das *Diminutivum* bezeichnet den niedern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (lächeln, kränkeln etc.); 6) das *Desiderativum* bezeichnet das Verlangen nach dem Zustande oder der Handlung, die im Prädicate bezeichnet wird (schlāfern etc.).

Die *Conjugation* (oder die Flexion des Verbum) ist *einfach*, wenn zur Veränderung des Wortes kein Hülfswort nöthig ist; *umschreibend* (periphrastica) aber, wenn dies nöthig ist. In der teutschen Sprache gehören bloß das Präsens und Imperfect im Indicativ, Coniunctiv und Infinitiv, und der Imperativ zur einfachen Conjugation; das Perfectum, Plusquamperfectum, die beiden Futura und das ganze Passivum werden durch die Hülfswörter: seyn, werden und haben, gebildet. — Die Conjugation heist *regelmäßig*, wenn in derselben, bei den angehängten Biegungslauten, der Stammlaut unverändert bleibt; *unregelmäßig*, wenn der Stammlaut durch die Biegung verändert wird. Dies letztere geschieht bei einigen teutschen Verbis nur in einigen Temporibus. Da die

Con-

Conjugation, so wie die Declination, in einem Zeitalter sich bildete, wo der *Zufall* an der äufsern Form der Sprache den wesentlichsten Antheil hatte; so darf es nicht befremden, wenn sich noch so viele Zeitwörter finden, die *unregelmässig* flectirt werden. Die Ausgleichung derselben mit der regelmässigen Norm der Conjugation (die am bequemsten an dem Verbum: *loben*, versinnlicht wird), ist itzt, bei dem allgemeinen Gebrauche der unregelmässigen Conjugation, nicht zu *erwarten*, und selbst nicht zu *wünschen*, weil die Sprache dadurch viel an Wohlklang und Mannigfaltigkeit, inwiefern diese von der Abwechslung der Formen der Conjugation abhängen, verlieren würde *).

28.

h) *Das Particip.*

Das Particip ist diejenige attributive Sprachform, nach welcher, durch das beigelegte Prädicat, das Subject entweder *als thätig*, oder *als empfangend* erscheint. Das Particip ist aber nichts anders, als ein vom Verbo abgeleitetes Adjectiv. Da es nun für diese attributive Bezeichnung nur zwei Modifikationen gibt, unter wel-

F 2

chen

*) Die völlige Ausführung der Conjugation der *Hilfsörter* und des Verbum *loben*, so wie die Angabe der im Teutschen *unregelmässigen* Verborum findet man in *meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen*, S. 111 — 129.

chen das Subject erscheinen kann, nämlich als wirkend, und als empfangend; so kann es auch nur eine *zweifache* Gattung von Participien geben, (das Particip der *ersten* und der *zweiten* Art), wovon die erstere in der Darstellung jedesmal das Verhältniß des Attributs *activ*, die zweite *passiv* bezeichnet. Da jedes Particip *Bewegung* ausdrückt; so schließt es auch den Nebenbegriff der *Zeit* (das Zeichen seiner Abstammung vom Verbum) in sich ein, weil jede Bewegung nur unter der Form der Zeit erscheint. — Die Participia gelten theils als *Adverbia*, (z. B. der *wachend* träumende Mensch; ich fand ihn *sitzend*); theils als *Adjectiva* (der *tröstende* Freund); theils als *Substantiva* (der Liebende, der Geliebte); sie nehmen, gleich den Adjectivis und Adverbiis, die *Steigerung* an. — So energisch auch an sich die Form des Particips in ihrem Gebrauche ist; so muß sie doch den Styl nie schwerfällig machen.

29.

1) Das Adverbium.

Für den Fall, daß die drei attributiven Sprachformen, das Adjectiv, Verbum und Particip, nicht zur erschöpfenden Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen, tritt die Function des Adverbiums ein, wodurch das Prädicat in seinem Verhältnisse zum Subjecte *näher modificirt* wird. Da nun durch das Adverbium nichts in dem Subject-

jectsbegriffe verändert, sondern blos der Prädicatsbegriff modificirt wird; so ist die Form desselben attributiv. Auch tritt das Adverbium nie in den stylistischen Zusammenhang, sobald die drei ersten attributiven Sprachformen für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen. Seine Bestimmung ist daher: die nähere Bezeichnung *des Zufälligen am Prädicate*, weshalb es einen *Nebenbegriff*, ein subordinirtes Merkmal ausdrückt. Das Zufällige am Prädicate kann aber entweder eine nähere Modifikation der im Prädicate ausgesagten *Beschaffenheit* des Subjects seyn, (dann ist es das *adverbium qualitatis*); oder es bezeichnet die *Umstände und Verhältnisse*, unter welchen das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (dann ist es das *adverbium circumstantiae*).

Das *Beschaffenheitswort* bezeichnet das *Zufällige am dargestellten Subjecte* (z. B. die Gegend ist *himmlisch schön* — Fritz tanzt *affectirt* — Er hob mich *mächtig*), und kann *nie flectirt*, aber in den meisten Fällen *gesteigert* werden; das *Umstandswort* hingegen bezeichnet das *Zufällige ausserhalb des dargestellten Subjects*. Durch dasselbe wird die *Zeit* (heute, gestern, früh etc.), die *Dauer* (stets, noch, immer etc.), der *Ort* (hier, da, weit, fern, oben, vorn etc.), der *Umfang* (viel, wenig, allein, zugleich), die *Vergleichung* (eben, als, wie, desto, so etc.), die *Bejahung*, *Verneinung* und der *Zweifel* (ja, nein, nicht, vielleicht, schlechterdings, warum), der *Grad* (fast, kaum, ungemein, besonders, sehr

sehr, ganz), und die Zahl (einmal, je, irgend) bezeichnet.

30.

k) Die Conjunction.

Um die einzelnen Urtheile unter sich und zu größern stylistischen Ganzen (zu Schlüssen, Perioden und ganzen Reden) zu verbinden, *muß es einen besondern Redetheil* geben, der weder unmittelbar zu den Sprachformen für die Bezeichnung des Subjectsbegriffs, noch unmittelbar zu den attributiven Sprachformen gehört; dieser Redetheil ist die *Conjunction*. Sie ist das verfinnlichende Zeichen der *Succession in den Begriffen*, und das *logische* Band ihrer Verknüpfung, weil das Verhältniß der Sätze gegen einander, nach dem Charakter ihrer *Allgemeinheit, Subordination und Coordination*, blos durch die Logik bestimmt werden kann. Soll nun der empirische Gebrauch der Conjunction von festen, logischen Gesetzen abhängen; so erhalten die Conjunctionen auch gewöhnlich die *Benennung* der Sätze selbst, deren *innere* Oekonomie entweder durch sie bestimmt, oder deren *äussere* Verhältniß zu andern vorhergehenden und folgenden Sätzen und Perioden dadurch festgesetzt wird. Sie heißen daher *continuative*, wenn durch sie zwei Subjecte zu einem gemeinschaftlichen Prädicate vereinigt werden; *consecutive*, wenn sie den Zusammenhang eines folgenden Satzes mit einem vorherge-

gehenden sinnlich bezeichnen; *causale*, wenn durch sie die verbundenen Sätze gegenseitig wie Ursache und Wirkung erscheinen; *comparative*, wenn durch sie das Prädicat in dem Satze dem einen oder dem andern Subjecte vergleichungs- oder vorzugsweise beigelegt wird; *adversative*, wenn durch sie die Prädicate, welche man dem Subjecte in den Sätzen beilegt, einander entgegengesetzt werden; *exclusive*, wenn das Prädicat durch die Conjunction einem einzigen Subjecte ausschliessend beigelegt wird; *disjunctive*, wenn durch die Beilegung des einen Prädicats dem Subjecte die andern abgesprochen werden; *restrictive*, wenn das Prädicat oder Subject durch eine beigelegte Conjunction eingeschränkt wird; *conditionale*, wenn das Verhältniß zwischen Subject und Prädicat nur unter einer Voraussetzung angenommen wird; u. f. w.

31.

Die Interjection.

Die Interjection kann nur uneigentlich als Redetheil aufgeführt werden; sie ist die wörtliche Bezeichnung der unmittelbaren Empfindung, und war bei der Entstehung der Sprache vielleicht die erste wörtliche Bezeichnungsform. Sie ist der einfache Ton der Freude, des Schmerzes etc. und verschwindet bei der Auflösung der gehabten Empfindung in deutliche Begriffe, und bei der höhern Civilisation allmäh-

mählig aus der bessern Conversation und aus dem genauern stylistischen Zusammenhange.

32.

2) *Der Syntax.*

Der Syntax ist diejenige *grammatische Wissenschaft*, welche die Regeln für die Verbindung der Redetheile zu größern stylistischen Ganzen (zu Sätzen, Perioden und ganzen Reden) enthält. Man kann zwischen dem *böhern* und *niedern* Syntaxe unterscheiden:

- a) Der *böhere* Syntax gründet sich auf die *apriorische* Deduction der Redetheile aus dem Verhältnisse der Vorstellung zur Darstellung, und bestimmt die *aus der Logik* resultirende Verbindung der Redetheile nach ihrem innern nothwendigen Zusammenhange.
- b) Der *niedere* Syntax hingegen enthält die *blos empirisch* zu erlernende Verbindung und Zusammenfetzung der Redetheile *nach dem in einer existirenden Sprache vorhandenen Sprachgebrauche*.

Beide müssen in der Theorie, wie in der Praxis, verbunden werden.

a) *Die Rectionslehre.*

Die Rectionslehre enthält die *systematisch geordnete Darstellung der unmittelbaren empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile unter sich, nach ihrer Veränderung durch sich selbst, und nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit.* Die Rection ist nämlich diejenige empirische Verbindung der Wörter einer Sprache, nach welcher das eine Wort die Ursache der Form des andern wird. Dasjenige Wort heisst *regierend*, welches die Form des andern bestimmt; dasjenige Wort aber, dessen Form durch ein anderes bestimmt wird, heisst *regiert*. — In der ganzen Rectionslehre ist nichts apriorisches, als der Begriff: *dass die einzelnen Redetheile durch sich selbst verändert, und dadurch von einander gegenseitig abhängig werden.* Das *Wie?* dieser Veränderung und Abweichung ist in jeder existirenden Sprache unendlich verschieden, und die *Regeln* dafür können nur in dem! Zeitalter der höhern Reife einer solchen Sprache, nach genauer Umschließung des ganzen empirischen Gebietes derselben, mithin nach Erforschung des *Geistes* einer Sprache und des daraus resultirenden *Sprachgebrauches*, aufgefunden und systematisch geordnet werden.

b) *Die Constructionslehre.*

Die Constructionslehre enthält die *systematische Darstellung der mittelbaren empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile zu ganzen Perioden und zusammenhängenden Reden.* Obgleich das *innere und nothwendige* Verhältniß der Redetheile gegen einander, *wie* nämlich die allgemeinen, besondern und individuellen Urtheile, die allgemeinen, subordinirten und coordinirten Sätze gebildet und mit einander in Verbindung gebracht werden, nur *logisch* festgestellt werden kann; so fand doch schon in jeder lebenden Sprache, noch ehe sie unter den Einfluß der Logik gebracht werden konnte, eine Construction statt, die ihr *eigenthümlich* ist, die aus ihrem wesentlichen Geiste und Charakter selbst hervorgehet, und die bloß *empirisch* erlernt werden kann. Das Verworrene, Zweideutige und Ungeordnete in dieser empirisch zu erlernenden Constructionslehre kann und muß nun in der Folge, unter dem Einflusse *logischer Principien*, gehoben, und logische Einheit und Symmetrie in den Periodenbau, inwiefern dieser von der logischen Aufeinanderfolge der Begriffe abhängt, gebracht werden; aber die Logik kann doch den eigenthümlichen, oft selbst im Nationalcharakter eines Volkes, begründeten, Periodenbau einer existirenden Sprache nicht völlig umformen, und nur daraus läßt es sich erklären, wie sehr verschieden der Periodenbau in der *griechischen, lateinischen,*



schen, teutschen, französischen, englischen etc. Sprache von einander feyn kann, obgleich die empirische Form aller dieser Sprachen unter dem Einflusse der philosophischen Sprachlehre eine in sich vollendete Gestalt erhalten hat.

(In Beziehung auf die *teutsche* Sprache hat Roth in seiner *systematischen Sprachlehre* die Rections- und Constructionslehre mit dem meisten philosophischen Geiste behandelt).

35.

3) *Die Interpunctionslehre.*

Die Interpunction besteht in der *Fertigkeit des Gebrauches gewisser Zeichen, die zwischen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollständige Gedankenreihen (Perioden) gesetzt werden, um durch eine sinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zusammengehört, und das zu trennen, was den Begriffen nach selbst von einander getrennt ist.* Die Interpunction hängt, in dieser Beziehung, von der logischen Geltung und Verbindung der Begriffe ab, und richtet sich nach dem im *höhern Syntaxe* begründeten philosophisch – empirischen Periodenbaue. Einige *blos grammatische und orthographische Zeichen* werden als Anhang zu derselben aufgestellt.

(Die Interpunctionslehre, die freilich das Alterthum gar nicht kannte, ist unter allen einzelnen Theilen der Grammatik bisher zu sehr vernachlässigt)

läßt worden, woraus man sich das Willkührliche und Schwankende in derselben, selbst bei den vorzüglichsten Schriftstellern, erklären muß. Und doch ist sie für das *richtige Denken und Auffassen des Sinnes* eine eben so große Erleichterung, wie sie für das *gute Lesen und die Declamation* unentbehrlich ist.

Heynatz, *Lehre von der Interpunction*, Berl. 1782. — Maass, *Rhetorik*, S. 142 ff. — Pölitz, *Kurze Theorie der Interpunction nach logischen Grundsätzen*, Leipz. 1801. — Dessen *Elementarbuch des Wissenswürdigsten etc.* S. 171 ff., wo man auch die weitere Ausführung der Beispiele für die folgenden Grundsätze der Interpunction vergleichen kann).

36.

F o r t s e t z u n g.

Der *Punct* ist das wichtigste Interpunctionszeichen, und steht, weil er die Beendigung und den Schluss einer Gedankenreihe bezeichnet, jedesmal *am Ende einer Periode*, sie mag nun einen allgemeinen, oder subordinirten, oder coordinirten Satz ausführen. Da der Umfang der Darstellung des Satzes von der Logik abhängt; so kann auch der Gebrauch des Puncts nur dadurch bestimmt werden.

Das *Kolon* gebraucht man, um einen darauf folgenden Hauptsatz anzukündigen, (z. B. Beantwortung der Frage: warum so wenige Menschen mit ihrem Schicksale zufrieden sind);
um

um die anzuführende Rede eines Andern von dem, was vorhergeheth, zu unterscheiden, (Gott sprach: es werde Licht); um in einer längern Periode den Schluß *mehrerer* Vorderfätze vor dem Eintritte des Nachsatzes zu bezeichnen; *bisweilen* auch, um die Aufmerksamkeit bestimmt auf ein gewisses Hauptwort in der Periode hinzuleiten, wo es unmittelbar vor demselben steht.

Der bisher so willkührliche Gebrauch des *Semikolons* sollte, zum Unterschiede von *Kolon* und *Komma*, zwischen welchen es in der Mitte steht, dahin fixirt werden, daß es, seiner *Hauptbestimmung* nach, jedesmal zwischen *eigentlichen Vorder- und Nachsätzen*, die Nachsätze mögen nun absolute oder relative seyn, stehen sollte. Nachsätze sind aber solche, welche entweder unmittelbar oder mittelbar von dem Vorderfatze so abhängen, daß entweder derselbe ohne den Nachsatz nicht ganz verstanden, oder dessen Sinn nicht völlig erschöpft werden könnte. In den *absoluten* Nachsätzen *muss* etwas folgen, weil der Sinn des Vorderatzes erst dadurch Zusammenhang und Schluß bekommt; durch die *relativen* Nachsätze aber wird irgend eine Modifikation der im Vorderfatze enthaltenen Begriffe näher angegeben. — Das Semikolon stehet also in *hypothetischen* Sätzen, (wenn du mich lieb hast; so thue etc.); in *disjunctiven* Sätzen, sobald die eine Conjunction am *Anfange* des Vorderatzes, und die andere am Anfange des Nachsatzes steht, (*entweder* du bezahlst mich; *oder* ich verklage dich);
in

in absolut *comparativen* Sätzen, wo Bild und Gegenbild sich im Vorder- und Nachsatze entsprechen, (*gleichwie —; so etc.*); in *causalen* Sätzen (*weil du mir ergeben bist; so will ich dir diesen Fehler verzeihen*); in *adversativen* Sätzen (*er hat mich nicht nur betrogen; sondern auch verleundet*); in *consecutiven* Sätzen (*wirfst du mich bezahlen; so sollst du deine Quittung zurück erhalten*); in *conclusiven* Sätzen (*sind alle Menschen fehlerhaft; so bist du es auch*); in *conditionalen* Sätzen (*inwiefern du gerechte Sache hast; insofern will ich dich vertheidigen*), in *concessiven* Sätzen (*ob es gleich deine Pflicht war, dies zu thun; so sollst du doch dafür belohnt werden*); in *illativen* Sätzen (*er ist mein Freund; deshalb verzeihe ich ihm*); wenn *zwei* oder *mehrere* Vordersätze auf einander folgen, auf welche sich *nur ein* Nachsatz bezieht; oder wenn *auf einen* Vorderatz sich *zwei* oder *mehrere* Nachsätze beziehen; und zwischen *mehrern* Vorderätzen und *mehrern* Nachätzen. Bisweilen steht das Semikolon auch an der Stelle eines *Fragezeichens* oder *Ausrufungszeichens*, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten *).

Das *Komma* steht **) nach jedem Begriffe, der in dem folgenden Satze näher angegeben wird;

*) Beyspiele dazu in meiner *deutschen Sprache für Bürgerschulen*, S. 190 ff.

**) Beispiele dazu, *ebendasselbst* S. 187 ff.

wird; nach jedem Satze, der ein eignes, feinen Sinn bestimmendes, Verbum in sich hat; da, wo die Conjunction *und* wegfällt, wenn sie zwei Prädicate verbinden sollte, die zu Einem Subjecte gehören; vor und nach jedem eingeschobenen Satze, und selbst dann, wenn in dem eingeschobenen Satze wieder neue eingeschobene Sätze vorkommen; übrigens nie vor der Conjunction *und*, als wenn zwei verschiedenartige Begriffe durch diese Conjunction verbunden, und mehrere nicht wesentliche Theile einer längern Rede an einander gereihet werden; in der Regel *nie* zwischen den Hülfswörtern (*haben, seyn, werden*) und den mit ihnen construirten Verbis, sondern nur dann, wenn *mehrere* Verba auf sie bezogen werden, die unter sich nicht durch *und* verbunden sind; vor *erklärenden* Sätzen, die darauf folgen; in Sätzen, wo *mehrere* Subjecte mit dem darauf folgenden Verbum verbunden werden; in *vergleichenden* Sätzen, wo man durch das Komma die verglichenen Subjecte von einander trennt; in *Anreden*, wo die Person, welche man anredet; in den Zusammenhang der Rede eingeschoben wird, in Sätzen, wo man, der Verstärkung oder einer andern Rücksicht wegen, den einen Begriff wiederholt; und in Sätzen, wo Begriffe, die *gesteigert* werden, von einander getrennt werden sollen, (z. B. Noch immer sind wir nicht so rein, so gut, so vollkommen, als wir seyn sollten und könnten).

Das *Einschließungszeichen* (*Parenthese*) steht *); wenn man in den stylistischen Zusammenhang einen ganz fremdartigen Begriff, nach einer eignen und von dem übrigen Periodenbaue verschiedenen Stellung und Construction, in die Mitte setzt; wenn der eingeschobene Satz nur die Verständlichkeit eines vorhergehenden Begriffs befördert, übrigens aus dem stylistischen Contexte wegbleiben könnte. Als bloßes Zeichen steht die Parenthese, wenn man durch Einschluß ein Wort oder einen Kunstausdruck verdeutlicht oder näher erläutert z. B. *Augsturg* (*Augusta Vindelicorum*). Sind *in* der Parenthese selbst Interpunctiionszeichen nöthig; so richten sie sich nach den Regeln, wornach überhaupt die Sätze, welche sie ausdrücken, interpungirt werden. — Wenn die Gedanken in der Parenthese den vorhergehenden Satz erläutern; so stehet das Zeichen, welches zu diesem Satze gehört, erst *hinter* der Parenthese, und schließt auch diese zugleich.

Der *Gedankenstrich* **) stehet in der *Mitte* zwischen mehrern Perioden, wenn man mit der folgenden Periode zwar keinen neuen Absatz anfangen, dieselbe aber doch von der vorhergehenden trennen will, um zu zeigen, daß sie nicht unmittelbar von derselben abhängt,
 vor

*) Beispiele daselbst S. 124 ff.

**) Daselbst S. 126 f.

vor und *nach* einem eingeschobenen Satze, wenn man denselben besonders bemerkbar vor der übrigen Gedankenreihe ausheben und darstellen will; wenn man *mit*ten in einer Periode im Sprechen und Lesen, um das Künftige desto mehr zu bezeichnen, Halt macht. Als *bloßes Zeichen* stehet der Gedankenstrich, wenn man entweder damit andeuten will, daß etwas weggelassen worden ist; oder wenn man in Aufschriften und Eintheilungen verwandte Begriffe von einander trennen will.

Die *logischen Eintheilungszeichen*, um nämlich das Verhältniß eines Thema, nach seiner Durchführung als *Partition* oder als *Division*, in seinen Untertheilen zu bezeichnen und zu verfinnlichen, sind entweder *Buchstaben* oder *Zahlen*; die man durch *Hereinrücken* der Zeilen, in Hinsicht auf die Verhältnisse der Subordination oder Coordination in den dargestellten Begriffen, besonders kenntlich zu machen sucht.

Das *Tonzeichen*, im Schreiben durch einen Strich, in Druckschriften durch andere Lettern ausgedrückt, bezeichnet den *declamatorischen Accent*, und charakterisirt diejenigen Wörter oder Sätze, welche im Lesen besonders hervorgehoben werden müssen.

Das *Ausrufungszeichen* steht nach Sätzen, in denen ein *Imperativ isolirt* vorkommt; oder die einen *Wunsch*, eine *Verwunderung*, ein *Entsetzen* bezeichnen; oder nach isolirten In-

terjectionen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

Das *Fragezeichen* steht nach *directen* (sowohl positiven, als negativen) Fragen; nach *indirecten* Fragen, wenn sie Sätze schliessen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

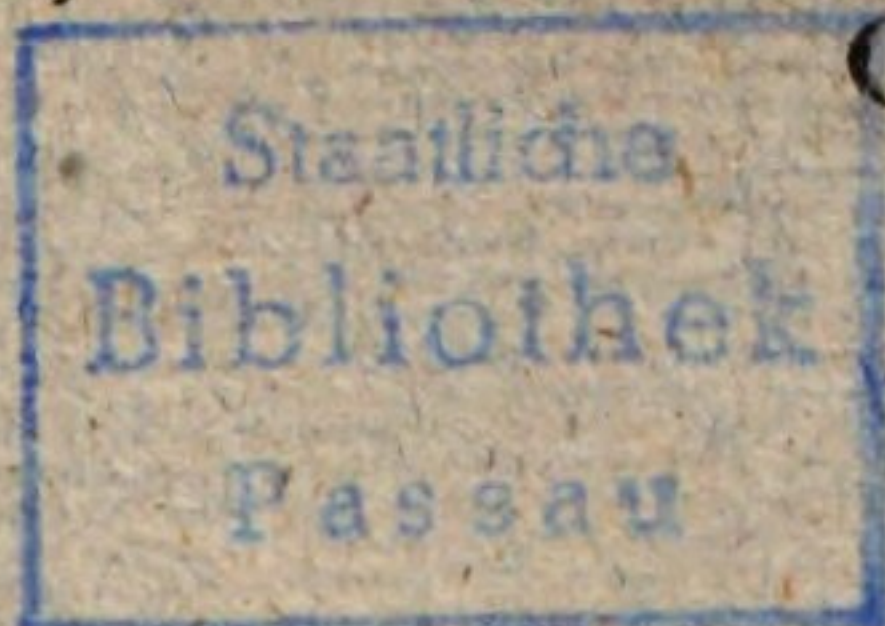
Beide Zeichen, das Ausrufungs- und Fragezeichen, werden, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten, durch Semikola in der Mitte, nie aber am Schlusse der Rede compenfirt; die *Verdoppelung* beider darf nie ohne Noth geschehen.

Die übrigen bloß *grammatisch-orthographischen* Zeichen sind: das *Theilungszeichen* (der Mensch ist ein vernünftig-sinnliches Wesen); das *Anführungszeichen* („“); das *Abkürzungszeichen* ('); das *Zeichen der abgebrochenen Rede* (— — —); das *Ergänzungszeichen* (etc. etc.); das *Fortweisungszeichen* (f. ff.); die *puncta diaerefeos* (Phaëton); die *tachygraphischen Zeichen und Abbreviaturen* (N. T. — D. — M. —); das *Abschnittszeichen* (§§), und das *Anmerknungszeichen* (* †). —

4) Die Synonymik.

Synonymen sind nicht gleichbedeutende, sondern *sinnverwandte* Wörter, d. h. solche, welche

che verschiedene Bedeutungen haben, wo aber diese Bedeutungen einander so ähnlich sind, dass ihre Verschiedenheit nicht leicht zu bemerken ist. Nur aus der empirischen Sprachbildung, die nicht das Werk des gereiften Verstandes, sondern des Zufalls war, lässt es sich erklären, warum sich in den existirenden Sprachen mehrere Wörter finden, die zur Bezeichnung eines und desselben Gegenstandes dienen, und die selbst in den Zeiten der höhern Sprachreife sich erhielten, weil man einmal an sie gewöhnt war. Die Synonymen müssen also in jeder existirenden Sprache durch Uebung und Bekanntschaft mit dem Geiste der Sprache selbst erlernt werden; um aber sie genauer kennen zu lernen, muss man auf die *Logik*, und zwar auf die Lehre von der *Subordination* und *Coordination* der Begriffe Rücksicht nehmen. Soll nämlich über die Synonymen entschieden werden; so muss man sich den Unterschied zwischen *Gattungs- und Artbegriffen* (*genus und species*), zwischen *subordinirten und coordinirten* Begriffen, und die Lehre von der *Eiutheilung* der Begriffe vergegenwärtigen. Die Synonymen können keine *nomina propria*, sie müssen *appellativa* seyn; die Begriffe, die sie bezeichnen, müssen in *gemeinschaftlichen Merkmalen* übereinkommen, und je größer dieses Uebereintreffen ist, desto ähnlicher werden die Bedeutungen der Wörter seyn, die sie bezeichnen. Sie werden daher am ähnlichsten seyn, wenn sie den *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben. Haben sie aber nur einen *entferntern* höhern Begriff mit einander gemein; so wird ihr Unterschied leicht-



ter zu bemerken feyn. Uebrigens eignen sich sowohl *coordinirte*, als *subordinirte* Begriffe zu Synonymen, da auch die letztern einen *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben können, nur mit dem Unterschiede, daß, bei den *subordinirten* Begriffen, in dem einen nur der Hauptbegriff, ohne irgend einen Nebenbegriff, bei den *coordinirten* hingegen der Hauptbegriff in beiden mit einem besondern Nebenbegriffe enthalten ist.

Nächst dem kommt alles bei den Synonymen auf die *Zergliederung* der Begriffe, und auf die *Erforschung der Wörterfamilien durch Etymologie* an; denn oft kann ein Wort mit mehreren Wörterfamilien verwandt feyn, wenn es mehrere Bedeutungen hat, wo es nach der einen Bedeutung an diese, nach der andern an eine andere Wörterfamilie grenzt. Nur muß die *Etymologie*, welche zunächst den *Wörterbüchern* angehört, nicht zu weit getrieben werden; auch muß man den *Sprachgebrauch* berücksichtigen, der, sobald er von den *Klassikern* der Nation ausgeht, sicherer führt, als Etymologie und Analogie.

(Die vollständige *Literatur* der Synonymik in meiner *Sprachkunde* S. 131 — 144. Ausser Gottsched, Stosch, Heynatz, Vollbeding — das Meisterwerk von J. A. Eberhard, *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*, 6 Theile, Halle 1795 ff., und der Auszug daraus: *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache*, Halle 1802.)

5) *Die Orthographie.*

Die Darstellung in Worten ist entweder *mündlich* oder *schriftlich*; die erste Art der Darstellung umschließt das *Hörbare*, die zweite das *Sichtbare*. Die *Schriftzeichen* sind daher die *schriftliche Darstellung unserer in Worten ausgedrückten Begriffe*. Die Erfindung dieser Zeichen (anfangs Hieroglyphen-, dann Buchstabenschrift) war ganz willkürlich; deshalb beruht, *außer dem Begriffe der schriftlichen Darstellung*, die Orthographie ganz auf *empirischen Zeichen*, und kann bloß durch Uebung erlernt und angewandt werden. Ob nun gleich diese Zeichen gewöhnlich in einem Zeitalter erfunden werden, in welchem die Sprache, die dadurch dargestellt werden soll, noch nicht zu einer höhern Ausbildung und Reife gelangt ist; so ründet sich doch allmählig *die ganze Summe dieser willkürlichen Zeichen* bei einem Volke zu einem *in sich abgeschlossenen und zusammenhängenden Ganzen*, durch welches die *Summe menschlicher Vorstellungen* so deutlich und erschöpfend *sichtbar-dargestellt* werden kann, *dass, vermittelt dieser schriftlichen Darstellung, in dem, der diese Sprache nach ihrer empirischen Geltung versteht, dieselben Vorstellungen erzeugt werden, welche der Darstellende durch dieselben ausdrücken wollte*. Die Anweisung zu dem richtigen, und dem Zeitalter der höhern Reife einer ausgebildeten Sprache angemessenen, Gebrauche dieser Zeichen für die *sichtbare Darstellung*

stellung enthält derjenige Theil der *empirischen Grammatik*, welchen wir *Orthographie* nennen.

Das teutsche Alphabet ist aus dem lateinischen hervorgegangen, obgleich die teutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist. Schon daher, noch mehr aber daraus, daß unsre Sprache, mithin auch unsre Orthographie, sich nur langsam ausbildete, läßt sich erklären, warum unsere Buchstabenschrift theils *Mangel*, theils *Ueberflufs* hat. Dessenungeachtet hängt es nicht von dem einzelnen Schriftsteller ab, sie zu verändern, oder auch, nach seiner Meinung, zu vervollkommen; vielmehr überzeugen wir uns empirisch davon, daß unsre Orthographie, aller ihrer Unvollkommenheiten ungeachtet, dennoch hinreiche, *das Hochteutsche in einem in sich abgeschlossenen Systeme von Zeichen sichtlich darzustellen.*

Die Angabe der *besondern* orthographischen Regeln (die sich in jeder guten empirischen Grammatik finden) lassen sich am besten durch *Lesen* und *Uebung* erlernen; die *allgemeinen* Regeln der Orthographie dürften sich aber auf folgende zurückführen lassen:

1) *Schreibe, wie du nach dem Hochteutschen aussprichst.* Wenn das Hochteutsche die eigentliche Büchersprache ist; so muß sich auch die Aussprache und die Orthographie darnach richten. So wie sich das Hochteutsche aller Provinzialismen enthalten muß; so müssen auch alle provinzielle Fehler in der Aussprache —
und

und folglich ebenfalls in der Orthographie vermieden werden.

2) Sobald die Aussprache etwas unentschieden läßt; *so schreibe, wie es die nächste Abstammung des Wortes verlangt.*

5) Reichen aber weder Aussprache, noch Rücksicht auf die nächste Abstammung für die richtige Orthographie aus; *so folge dem allgemein angenommenen Gebrauche im Schreiben.* So wie es einen Sprachgebrauch gibt, dessen letzte Begründung nicht philosophisch erwiesen, sondern der nur empirisch erlernt werden kann; so gibt es auch einen *Schreibgebrauch*, der durch die Klassiker der Nation festgehalten wird, und für die Orthographie eben so viel gilt, wie der Sprachgebrauch für die Darstellung durch Sprache überhaupt, und für die Aussprache insbesondere. Von diesem durch die besten Schriftsteller einmal festgesetzten und festgehaltenen Schreibgebrauche darf der einzelne Gelehrte nicht abweichen, wenn er sich nicht dem Verdachte der Unwissenheit, oder des Eigensinns und der Laune aussetzen will*).

4) *Gebrauche bei allen fremden, in die deutsche Sprache aufgenommenen, Wörtern deutsche Buch-*

*) Ein vollständiges Verzeichniß ähnlich und gleichlautender Wörter findet sich in meiner deutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 162 ff.; und eine Uebersicht und Erklärung der meisten in der deutschen Sprache vorkommenden ausländischen Wörter, ebendasselbst S. 297 ff.

Buchstaben. Nur bei ganzen, aus fremden Sprachen entlehnten, Stellen oder eigenthümlichen Redensarten behält man die fremden Schriftzeichen bei.

5) *Schreibe diejenigen fremden, in die deutsche Sprache aufgenommenen Wörter, welche ihre ursprüngliche fremde Form behalten haben, mit den Buchstaben, die ihnen in der Sprache eigen sind, aus welcher sie stammen. (z. B. Philosophie, und nicht: Filosofie etc.)*

6) *Folge den versuchten Verbesserungen geachteter Schriftsteller in der Orthographie nur vorsichtig und allmählig nach, weil so manche in neuern Zeiten versuchte und vorgeschlagene Veränderung und Verbesserung nicht allgemeine Gültigkeit erlangt hat und wieder antiquirt worden ist. (Nur das y, ausser höchstens im Verbo: seyn, sollte, als ganz Unteutsch, von uns weggeworfen werden).*

(Die vollständige *Literatur* der deutschen Schriften über Orthographie in *meiner Sprachkunde*, S. 337 ff. Hier verdienen folgende empfohlen zu werden:

Roth, Anfangsgründe der deutschen Orthographie, Gießen, 1803.

Adelung, vollständige Anweisung zur deutschen Orthographie, 2 Th. N. A. Leipzig 1790.

Heynatz, Handbuch zu richtiger Verfertigung etc. 6ste Aufl. S. 44 ff., wo sich auch S. 163 — 420 ein orthogr. Wörterbuch findet.

6) *Die Profodie.*

Die Profodie ist die systematisch geordnete Darstellung des in der Sprache empirisch festgesetzten und angenommenen Sylbenmaases. Die Länge und Kürze der Sylben ist in keiner Sprache a priori festzusetzen; sie ist das Werk des Zufalls, und geht aus den frühern Perioden der Sprachbildung in die spätern über. Sie hat ihren entschiedenen Einfluss auf den ganzen äussern Charakter der Poësie bei einem Volke, und inwiefern die Profodie aller abendländischen neuern Sprachen nicht von der Quantität der Sylben, sondern zunächst von dem Accente ausging, hat dadurch auch die Poësie der abendländischen Völker ihren eigenthümlichen äussern Charakter erhalten.

Die Sprache der Griechen war *musikalisch* gebildet, und ihre Poësie reifte unter dem Einflusse des musikalischen Rhythmus, daher auch ihre Profodie auf die *Quantität* der Sylben gegründet war. — Dagegen war die arme Sprache der germanischen Völker im Mittelalter nichts weiter, als ein Mittel der gegenseitigen *Verständigung*, und diese ward von dem *Accente* geleitet. Als nun, während des heroischen Zeitalters der Teutschen, die Dichtkunst wieder erwachte, musste sie die Sprache nehmen, wie sie dieselbe vorfand, d. h. abhängig von dem Gesetze des Accents. Für den der teutschen Sprache verlagten Wohlklang der quantitati-

titirenden Sprachen fanden ihre Dichter ein Surrogat in dem *Gleichklange der Sylben*, mit denen sich die einzelnen Zeilen schlossen, (der *Reim* in seiner *ursprünglichen* Gestalt), von welchem es noch nicht evident erwiesen ist, ob er von den *Arabern* herrühre, oder eine süd-französisch-teutsche Erfindung sey.

Der *Reim* der *damaligen* Zeiten, so viel auch durch die *Minnesänger* für ihn geschah, konnte nicht vollkommener seyn, als *die Sprache selbst* in jenem Zeitalter war. Schon war die *Accentuation* der teutschen Sprache bestimmt, als die Dichter auftraten, und daher wurden diese in Hinsicht der *Länge* und *Kürze* der Sylben durch den Accent gebunden. Wenn nämlich in *quantitirenden* Sprachen der Accent, zu Gunsten des Rhythmus, von seinem Sitze auf der Sylbe verdrängt werden kann, so dafs in denselben *der Rhythmus* das Princip des Accents ist; so ist es in den *accentuirten* Sprachen umgekehrt, wo durch den *Sinn* und die Bedeutung der Sylben in den Wörtern der Sitz des Accents *unwiderruflich* bestimmt, und folglich *der Accent* das Princip für den Rhythmus ist.

Dies ist denn der Grundcharakter der *teutschen* Profodie. In ihr sind accentuirte Sylben *lange* Sylben; accentlose Sylben sind *kurze* Sylben. Der Zeit nach füllen die ersten *zwei* Theile aus, während dafs den letztern nur *ein* Theil zukommt, so dafs für eine jede lange Sylbe zwei kurze, und umgekehrt stehen können. Dem profodischen Verhältnisse nach, erscheint
die

die rhythmisch accentuirte Sylbe als *Grund*, die rhythmisch accentlose, als *Folge*. Durch die Verbindung beider in der Rede entsteht eine rhythmische Sylbenreihe. Da aber der Accent in der teutschen Sprache nur auf Sylben gelegt wird, denen die Bezeichnung und der Ausdruck des Sinnes (des Verstandes der Rede) zukommt; so hängt das Verhältniß der accentuirten und accentlosen Sylben, mithin der Rhythmus in der Sprache selbst, ganz von dem Wortverstande ab. Nie kann daher in unsrer Sprache der Wortaccent dem rhythmischen aufgeopfert werden, vielmehr hängt der letztere durchgehends von dem erstern ab. Neben den langen und kurzen Sylben stehen in der Sprache gewisse Sylben gleichsam in der Mitte, die, unter gewissen Umständen, entweder gedehnt, oder beschleunigt werden, und *mittelzeitige* heißen. *Zweizeitige* (ancipites) werden sie nur *im Allgemeinen* genannt; denn in *besondern Fällen* sind sie jedesmal *entweder lang oder kurz*.

Wenn nun in der teutschen Sprache der Rhythmus von dem Accente abhängig ist; so ist auch das *Metrum* *) (Versmaas) davon abhängig, welches in einer rhythmischen Composition aus abwechselnden Zeitfüßen, die zu einem bestimmten Schritte verbunden sind, besteht, und dessen Umfang, wenn er nicht allzu-

*) Das *Metrum* ist für die Poësie das, was der *Numerus* für die Prosa ist. Beide sind aber von einander *wesentlich verschieden*.

zuletzt ist, in Abfätze und Einschnitte (*Cäsur*) getheilt und durch einen vernehmlichen Schlusfall geendigt wird. — Der Rhythmus besteht nämlich in der Abtheilung eines poetischen Ganzen, in seine Glieder, und in dem Verhältnisse der *Hebung* und *Senkung* gegen einander. In der Musik gründet sich der Tact, und in demselben die Zeit des Auf- und Niederschlagens, auf den Rhythmus, und da man in der Poesie die gleichen Abstände der Hebungen durch einen Schlag der Hand oder des Fusses andeuten kann, so werden sie *Füße* (*pedes*) genannt. Dadurch unterscheidet sich die Poesie von der schwungreichsten Prosa, in welcher der vollendetste Numerus gehalten ist.

Hebung oder *Senkung*, *Steigen* oder *Fallen* in abwechselnden Verhältnissen ist also der allgemeine Charakter des Sylbenmaafes. So einfach dieses Princip an sich ist; so viel Mannigfaltigkeit und Abwechslung erhält es in der Anwendung auf die Darstellung der Versfüße. Jede Zusammensetzung mehrerer Sylben muß sich also entweder *mehr zum Falle*, oder *mehr zum Sprunge* neigen. Zum *Falle* neigt sie sich, wenn das Lange vorangeht, und das Kurze nachtönt (*Trochäus*); zum *Sprunge*, wenn das Kurze vorangehet, und das Lange nachtönt (*Iambus*). Selbst zwei *lange* Sylben neigen sich, ihrer Langsamkeit wegen, mehr zum *Falle*, als zum *Sprunge* (*Spondaeus*); zwei *kurze* Sylben hingegen neigen sich, ihrer Schnelligkeit wegen, mehr zum *Sprunge*, als zum *Falle* (*Pyrrhi-*

(*Pyrrhichius*), ob sie gleich in Ansehung ihrer Dauer völlig gleich find.

(Die weitere Auseinandersetzung der zwei-, drei- und vier-sylbigen Füße in meiner Sprachkunde, S. 418 ff.)

40.

Fortsetzung. Der Reim, und die entlehnten Sylbenmaasse.

Das Wesen des *Reims*, der eine Erscheinung der jüngern abendländischen (accentuirten) Sprachen, und ein Surrogat des höhern Rhythmus der quantitirenden Sprachen ist, besteht darin: *eine Reihe von Vorstellungen so zu ordnen, dass, mit Beobachtung gewisser Ruhepunkte, bestimmte Sylbenreihen mit solchen Ideen schliessen, die im Ausdrucke eine sinnlich gleiche Gestalt bekommen.* Der Reim ist also nichts anders, als das Zusammentreffen zweier verschiedenen Vorstellungen in zwei gleichklingenden Wörtern, und *reimen* heisst demnach: zu zwei verschiedenen Ideen zwei gleichklingende Wörter auffinden; oder: zwei verschiedene Ideen (das in der Vorstellung Verschiedene) unter gleichen Klang (in sinnliche Einheit) bringen. Dieser Gleichklang ist also die *Form des Reims*, und ersetzt durch seine *höhere Versinnlichung* den Abgang des quantitirenden Charakters in der Poesie der accentuirten Sprachen.

Zwar

Zwar kennt die teutsche Sprache, nach ihrem ursprünglichen Geiste, als accentuirte Sprache, blos den Reim, als sichtbaren Charakter ihrer Poësie; allein bei der hohen *Bildsamkeit* derselben war es möglich, daß geniale Dichter, welche den Charakter der griechischen und der teutschen Sprache in ihre Individualität verwandeln, und in ihren poëtischen Formen wiedergeben konnten, auch *die griechischen Sylbenmaasse* in die Mitte unsrer Poësie verpflanzten. Ob nun gleich dadurch die teutsche Profodie, und selbst das Gebiet der einzelnen Formen der Poësie, eine neue Gestalt erhalten, und zwischen dem Reime und den neuen Sylbenmaassen ein Kampf um den Primat entstehen mußte; so scheint doch itzt, nach den glücklichen Fortschritten unsrer Nationaldichter in der Veredlung des Reims und der nationalisirten fremden Sylbenmaasse, *das Resultat* mit Sicherheit gezogen werden zu können: *daß beide neben einander bestehen können, obgleich beide sich zunächst immer nur für die sinnlich vollkommene Darstellung gewisser poëtischer Stoffe eignen*, und daß durch die neu aufgenommenen Sylbenmaasse die *Mannigfaltigkeit, Abwechslung* und der *Reichthum* in den poëtischen Formen der äußern Darstellung *sehr erhöht worden ist*. Keine von beiden Formen darf der andern den Vorrang streitig machen, da unsre Nation in beiden *Meisterwerke* aufzuweisen hat, und da die schlechten Producte in beiden, (die nämlich, welchen der poëtische Geist *im Innern und im Außern der Form* fehlt), nichts gegen den profodischen Gehalt derselben beweisen können.

Doch

Doch dürfte der Reim, durch seine Vereinigung des geistig Verschiedenen vermittelt einer vollendeten sinnlichen Form, in der leichtern und gefällign Poësie dem Gefühle und dem Ohre besonders wohlthun, und in dem religiösen und Volks-Gefange seine ausschließenden Rechte behaupten.

(Die vollständige *Literatur* der *Prosodie* vergleiche man in *meiner Sprachkunde*, S. 431 ff. Das Vorzüglichere aus derselben sind folgende Schriften:

Bernhardi, *Sprachlehre*, 2ter Theil, Berl. 1803.

J. H. Voss, *Zeitmessung der teutschen Sprache*, Königsb. 1802.

K. Ph. Moritz, *Versuch einer teutschen Prosodie*, Berl. 1786.

K. F. V. Kadisch, *über die prosodischen Grundsätze etc.* Halle 1796.

J. S. Schütze, *Versuch einer Theorie des Reims*, nach Inhalt und Form, Magdeb. 1802.

G. H. Schäfer, *hochteutsches Wörterbuch nach den Endsylben geordnet*, Leipzig 1800. Die Vorrede.

Klopstock, *über den teutschen Hexameter*, vor dem dritten Theile des *Messias*; und sein erstes Fragment von den Fragmenten *über Sprache und Dichtkunst*.

III.

Theorie des profaischen Styls.

41.

Begriff derselben.

Wenn man unter dem *Style* überhaupt die *subjective Fertigkeit* versteht, das *Gesetz der Form* (das auf der innigsten Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit beruht) auf alle durch Sprache darstellbare Stoffe anzuwenden; so wird die *Theorie des profaischen Styls* der *Inbegriff der Regeln* seyn, nach welchen das *Gesetz der Form* auf alle durch Sprache darstellbare *profaische Stoffe* angewendet wird.

Bei der *Theorie des Styls* wird also vorausgesetzt:

- 1) Die philosophische Begründung des Gesetzes der Form selbst, der innigsten Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit;

2)

- 2) die bestimmte Entwicklung der aus den beiden Haupteigenschaften des vollendeten Styls, der *Korrektheit* und *Schönheit*, hervorgehenden *untergeordneten* Eigenschaften des Styls;
- 3) die genaue Bestimmung des Charakters der drei Schreibarten, in welche sich der generische Begriff: Styl, sogleich für die Praxis auflöset;
- 4) die Möglichkeit der Anwendung des Gesetzes der Form, und des Gebrauches der drei Schreibarten bei allen einzelnen *profaischen* Stoffen.

(In der Theorie des Styls kann nämlich, sobald ihre Grenzen nicht zu sehr erweitert werden sollen, nicht zugleich die *Rhetorik* behandelt werden, weshalb der eigentliche Styl der Beredsamkeit von der Theorie des Styls ausgeschlossen, und diese zunächst nur auf alle unmittelbare *profaische* Stoffe eingeschränkt wird).

(Die *vollständige Literatur* der Theorie des Styls vergleiche man in *meiner Sprachkunde* S. 263 ff. Hieher gehören:

G. B. v. Schirach, *über die Harmonie des Styls* nach dem Franz. Bremen 1768.

J. J. G. Scheller, *Gedanken von den Eigenschaften der teutschen Schreibart*, Halle 1772.

J. C. Adelung, *über den teutschen Styl*, 2 Th. Berl. 1784 f. 4te Aufl. 1801. (Auszug daraus von Th. Heinsius).

C. W. Snell, *Lehrbuch der deutschen Schreibart*,
Frankf. 1788. — 2te Aufl. 1801.

K. Ph. Moritz, *Vorlesungen über den Styl*, 2 Th.
Berl. 1793 f. (der 2te Theil von Jenisch vol-
lendet).

K. Reinhard, *Erste Linien eines Entwurfs der
Theorie und Literatur des deutschen Styls*. Göt-
tingen 1796.

K. H. L. Pölitiz, *Versuch einer Theorie des deut-
schen Styls*, 2 Th. Görlitz 1801 f. — und
Dessen: *Elementarbuch des Wissenswürdigsten
und Unentbehrlichsten aus der deutschen Sprache*,
Görlitz 1802.)

42.

Sprachgebrauch.

Der Sprachgebrauch ist das oberste *empiri-
sche* Gesetz für alle Korrektheit und Schön-
heit in der *stylistischen* Darstellung. Der
Sprachgebrauch kann nicht *a priori* aufgestellt
werden, weil er nach seinen letzten Gründen
weder aus dem Wesen des menschlichen Gei-
stes, noch aus der Sprachfähigkeit abgeleitet,
sondern *blos* durch die genaue Bekanntschaft
mit dem Geiste einer existirenden Sprache,
wie derselbe in ihren *klassischen* Schriftstellern
sichtbar wird, erlernt werden kann. Er ist
ganz empirisch; denn er erscheint nicht nur
in jeder Sprache unter eigenthümlichen An-
kündigungen, sondern er verändert sich auch,
zwar

zwar unmerklich, aber doch allmählig in den verschiedenen Perioden der Sprachbildung jeder einzelnen Sprache, und folgt der ganzen Richtung der Kultur und der Ausbildung des Volkes selbst, das diese Sprache spricht. Er ist aber *das oberste empirische Gesetz* einer Sprache, weil der einzelne Schriftsteller ihn nicht anders modificiren, sondern bloß der Anwendung desselben bei den ausgezeichnetesten Klassikern eines Volkes folgen kann, und so enthält er an sich den *Umriss der eigentlichen empirischen Form einer Sprache in dem Zeitalter ihrer höhern Reife*, und ist die letzte empirische Instanz, über welche hinaus kein *Warum?* nach höhern Gründen der einmal recipirten Darstellung in der Sprache beantwortet werden kann.

Die *Analogie* (Sprachähnlichkeit) ist nur ein dem Sprachgebrauche untergeordnetes Gesetz, weil sie bloß das Princip für die Ableitung und Verwandlung der Wörter, so wie für die Bildung neuer Wörter nach der Aehnlichkeit gewisser schon vorhandenen Wörter, nach dem Geiste der Sprache selbst enthält,

45.

Sprachreinigkeit.

Obgleich die deutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist; so belegt es doch die ganze Geschichte der deutschen Nation seit ihrem Er-

scheinen in Europa bis auf unfre Zeiten, daß unfre Sprache, wie das Volk selbst, unter dem Einflusse der Kultur der benachbarten Völker viele Jahrhunderte hindurch blieb, und daß sowohl die Masse, als der Gebrauch der Wörter, besonders der für die Bezeichnung wissenschaftlicher Gegenstände entlehnten Wörter, die Spuren jenes Einflusses durchgehends trägt. Keine uns bekannte Sprache der ältern und der neuern Völker hat diesem Schicksale entgehen können, da kein Volk, das in seiner Kultivierung fortschritt, sich ganz von andern isoliren, und *alles* in seiner Bildung und in seiner Sprache durch sich selbst werden konnte. Eine *absolute* Reinigkeit ist daher in der teutschen Sprache so wenig, wie in irgend einer andern zu erwarten und zu finden. Der *Purismus*, oder das Bestreben der Sprachforscher, jedes in unfre Sprache anderwärts entlehnte Wort mit einem einheimischen zu vertauschen, ist also wohl insofern sehr zweckmäfsig, inwiefern er alle ausländische und fremde Wörter tadelt und verwirft, welche durch ein *völlig erschöpfendes, analog gebildetes, richtig bezeichnendes und wohlklingendes* einheimisches Wort vertreten und ersetzt werden können; aber er geht zu weit, sobald er auch diejenigen fremden Wörter *sogleich* verdrängen will, an deren Stelle wir noch kein entsprechendes haben, oder die durch viele Jahrhunderte hin in unfre Sprache so nationalisirt sind, daß sie nicht nur allgemein verstanden, sondern auch von den besten Schriftstellern der Nation gebraucht werden. Die *Sprachreinigkeit* besteht daher überhaupt

haupt in der Wahl und in dem Gebrauche der durch die besten Schriftsteller in der teutschen Sprache angenommenen Wörter, und die daraus hervorgehende Büchersprache, wie sie sich in den Schriften unfreer Klaffiker findet, ist das eigentliche *Hochteutsche*, welches zugleich den Maasstab für die Reinigkeit im mündlichen Ausdrucke (in der Conversation) enthält. Dieses Hochteutsche gehört aber nicht dieser oder jener Gegend Teutschlands *ausschliessend* an, sondern es findet sich, durch eine stillschweigende Uebereinkunft und bei einem gleichen Grade der subjectiven Kultur, in den Schriften aller teutschen Klaffiker in den verschiedensten Staaten und Provinzen Teutschlands.

Adelung über den Styl, Th. 1. S. 80 ff. — Campe, Grundsätze, Regeln und Grenzen der Verteutschung, vor dem 1 Th. seines Wörterbuchs S. 1 — 114. — Kinderling, über die Reinigkeit der teutschen Sprache, Berl. 1795. — Fr. Gedicke, über Purismus und Sprachbereicherung, im teutsch. Mus. Nov. 1779.

44.

Barbarismen.

Alle diejenigen Wörter, Formen und Redensarten, welche sich theils bei den Klaffikern der teutschen Nation nicht finden, theils überhaupt mit den Fortschritten der teutschen Sprache und mit der schriftlichen Darstellung in Hinsicht auf das Gesetz der Form sich nicht vereinigen

gen lassen, heißen *Barbarismen*. Es versteht sich, daß sich die nähere Bestimmung des Begriffs derselben nach der Bestimmung des Begriffs von dem Purismus in der Sprache richtet. Zu den Barbarismen gehören:

- 1) *Archaismen*, d. i. *veraltete Wörter*, die man als unedel oder unrichtig nach und nach aus dem Hochteutschen entfernt hat, und die sich höchstens nur noch in der Sprache des gemeinen Lebens finden. Dahin gehören alle *unwürdige Schimpfwörter*; alle *verstümmelte und abgekürzte Wörter* (z. B. *naus*, st. *hinaus*); alle Wörter, an deren Stelle wir *bessere und schicklichere* haben, (z. B. *kriegen*, st. *erhalten*; *schmeissen*, st. *schlagen*); alle Wörter, deren Bau nicht *ausgebildet oder nicht regelmässig* ist (z. B. *fertigen*, st. *verfertigen*, *gelahrt*, st. *gelehrt*); alle Wörter, welche *überflüssige Sylben* haben (z. B. *dahero*, *anheute* etc.). Nie darf man diese veralteten Wörter (*verba exoleta* oder *antiquata*) mit *alten* Wörtern (*verba obsoleta*) verwechseln, die schon lange im Gebrauche sind, die ihre Kraft und Würde durch keinen Nebenbegriff verloren, vielmehr eben durch ihr Alter eine bestimmte Deutlichkeit gewonnen haben. Zu diesen letztern gehören auch einige *blos zufällig* veraltete Wörter (z. B. *Minne* etc.), die theils schon wieder belebt worden sind, theils wieder belebt werden können.

2) *Provinzialismen*, sind solche Wörter und Ausdrücke, oder auch gewisse Bedeutungen, Biegungen, Veränderungen und Verbindungen der Wörter, *die nur gewissen Gegenden eigenthümlich*, der hochteutschen Sprache aber fremd, und dem Gesetze der Form zuwider sind, da sich statt ihrer bessere Wörter und Bezeichnungen in der hochteutschen Sprache finden. — So leicht sich auch das *Daseyn* der Provinzialismen aus der frühern Verbreitung eines starken Volksstammes über mehrere, anfangs wenig unter sich verbundene, Theile eines großen Landes erklären läßt; so verlieren doch, durch den häufigen Gebrauch derselben, die Schriftsteller ihren Anspruch auf Klassicität. (Dahin gehören: *Samstag* st. Sonnabend; *frug* st. fragte; die *Herzöge* st. Herzoge; die *Mädchens* statt Mädchen etc.) — Die Provinzialismen heißen auch Idiotismen, und werden in den *Idioticis* gesammelt, die für die Vollendung eines vollständigen Wörterbuchs der teutschen Sprache von Werth sind.

(Zu viel scheint *Campe*, *Wörterb. Th. 1*, S. 62 sich von den Provinzialismen für die Vervollkommnung des Hochteutschen zu versprechen).

3) Solche *ausländische* Wörter (es mögen nun *griechische, lateinische, französische, englische* etc. seyn), an deren Stelle wir in der teutschen Sprache *erschöpfende, analog gebildete, richtig bezeichnende* und wohl-
klin-

klingende Wörter haben. (So z. B. sagt *Naturkunde* ganz das, was man unter *Physik* versteht; *Erdkunde* st. *Geographie*; *Zeitrechnung* st. *Chronologie* etc.) Andere fremde Wörter aber scheinen in der Verdeutschung nicht ganz ausgedrückt zu werden, und verunglückt zu seyn, (z. B. *Bittsteller* st. *Supplicant*; *Offenkundigkeit* st. *Publicität*; *Alterthumsdenkmalskunst* st. *Archäologie*; *Ankindung* st. *Adoption*; *Hinterstrich* st. *Apostroph*; *Urkundenkammer* st. *Archiv*; *Schautanz* st. *Ballet*; *Schönschrifter* st. *Belletrist*; *Patzkugel* st. *Bombe*; *Hämmeling* st. *Castrat*; *Nackenwulst* st. *Chignon*; *Fängerin* st. *Coquette*; *Mummereimantel* st. *Domino*; *heldengedichtlich* st. *episch*; *Köpframme* st. *Guillotine*; *hochbemützte Senfenträger* statt *Heiducken*, *Ausländer* st. *Matadors*; *Dörrleiche* st. *Mumie*; *Fernschaulichkeit* st. *Perspective*; u. s. w.). Manche fremde Wörter endlich scheinen gar nicht verdeutscht werden zu können, wenn man sie nicht umschreiben will, (z. B. *Literatur*; *System*; *Organisation*; *Parlament*; *General* etc.).

(Ueber die Campeschen Versuche der Verdeutschung: *meine Sprachk.* S. 291 ff.)

- 4) *Neologismen*, oder verunglückte neugebildete Wörter. — Neue Wörter an sich können einer *lebenden* Sprache nicht fremd seyn, da sie unter dem Einflusse der fortschreitenden *politischen*, *intellectuellen* und *moralischen* Kultur stehet, und jede neue Erfin-

findung im Gebiete der Wissenschaften und Künfte, jeder Zustand des häuslichen und bürgerlichen Lebens sein eignes, ihm völlig angemessenes Wort verlangt. Mit jedem neuen Systeme, mit jedem großen Vorgange in der politischen und religiösen Ordnung der Dinge, erhält also die Sprache einen Zuwachs von neuen Wörtern. Eben so ruft die productive Kraft des Dichters unzählig neue Wörter ins Daseyn. — Dessenungeachtet sind *nicht alle* neue Wörter sogleich anzunehmen und in das Hochteutsche überzutragen. Viele sind *unnöthig*, sobald sich schon ein völlig erschöpfendes, vielleicht gar ein *besseres* Wort an deren Stelle in der Sprache findet; viele sind *verunglückt*, wenn sie nämlich den Gegenstand nicht richtig bezeichnen, oder fehlerhaft gebildet, oder nicht wohlklingend, oder ganz unverständlich sind (z. B. *angrünen*; *durchdämmern*; *bewahrheiten*; *Menschthum* etc.).

(Vergl. *meine Sprachk.* S. 515 ff.)

45.

Sprachrichtigkeit.

Die Sprachrichtigkeit besteht in demjenigen Gebrauche und in derjenigen Verbindung der einzelnen, im Hochteutschen vorhandenen, Wörter, welche dem, aus der Logik abgeleiteten,

teten, *Gesetze der Korrektheit*, und den aus demselben hervorgehenden *untergeordneten* *stylistischen* Eigenschaften völlig angemessen sind. Sie beruht also auf der *Anwendung des niedern*, nur empirisch zu erlernenden *Syntaxes*, nach den Gesetzen des *höhern* (*aus der Logik resultirenden*) *Syntaxes*. Sie setzt daher die Kenntniss des Sprachgebrauchs, und des eigenthümlichen Geistes der teutschen Sprache, wie er in den Schriften der Klaffiker herrscht, voraus.

46.

Solöcismen.

Unter Solöcismen versteht man *alle beabsichtigte oder unbeabsichtigte* (aus Mangel an Kenntniss des Geistes einer Sprache hervorgehende) *Verstosse gegen die Sprachrichtigkeit, oder gegen den nach logischen Principien festgesetzten niedern Syntax*. — Sie zeigen sich daher *in Verstossen gegen die übliche Declination und Conjugation* (Pläne ft. Plane — in der Verwandlung der regelmässigen Verba in unregelmässige — und der unregelmässigen in regelmässige etc.); *in dem fehlerhaften Gebrauche der Hülfswörter: seyn und haben **); *in der fehlerhaften Verwechslung und Stellung der Redetheile unter sich ***); *in dem Gebrauche*

*) Diese Lehre ist ausführlich abgehandelt in meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 144 ff.

**) Beispiele dazu, ebendasselbst S. 150.

che veralteter Wörter und Constructionen (z. B. es hat mich *böchlich* erfreut, Sie zu sehen — ich habe gesehen sein Bild und mich vergnügt darüber — Tiedemann im 1 Theile seines Geistes der *spec. Phil.* machte sich besonders dieses Fehlers schuldig); in der fehlerhaften Häufung gewisser Wörter (z. B. er sagt niemanden nichts. — Keiner hat ihn *nicht* gesehen. — Er ist seiner Mutter *ibr* liebstes Kind etc.); in dem fehlerhaften Gebrauche des Wortes: *tbun* (z. B. er *thut* schön tanzen etc.); in der fehlerhaften Beibehaltung gewisser provinzieller Eigenheiten (z. B. ich habe es *dich* gegeben; — es freut mich, *Ibnen* zu sehen); in dem Gebrauche zweideutiger Ausdrücke (z. B. die Gesellschaft war so zerstreut — kann heißen: *vereinzelt*. oder auch: mit andern Gegenständen beschäftigt); in dem Gebrauche überspannter oder schiefer Ausdrücke (z. B. er tanzt göttlich; er tobt böllisch; die bitter-süsse-wehmüthige Empfindung); in dem fehlerhaften Gebrauche der Beiwörter, deren Begriff schon im Subjecte oder im Prädicate liegt, oder die nichts sagend sind (z. B. ihr werther Brief etc.); in dem Unterbrechen des einmal aufgefassten stylistischen Zusammenhanges (wo z. B. im Vorderfatze: *entweder*, *wenn* steht, und im Nachfatze *oder*, *so* nicht folgt etc.); in gehäuften Inversionen; in gehäuften Infinitiven und Participien, wodurch der Sinn unbestimmt und dunkel wird; in der Einmischung von Sprüchwörtern in den Zusammenhang der Rede; in dem Gebrauche unpassender Bider; in der Nachahmung französischer Wortfügungen (es ist viel warm etc.) etc.

Sprachschönheit.

Es gibt eine Sprachschönheit, welche in derjenigen *äußern Haltung und Vollendung der stylistischen Form* besteht, die zwar, nach ihrer letzten Begründung, ebenfalls unter dem Gesetze der Schönheit und den aus derselben resultirenden untergeordneten stylistischen Eigenschaften steht, aber doch *blos empirisch* wahrzunehmen und nach dem Muster der Klassiker auf die stylistischen Producte anzuwenden ist. Dahin gehört der *Wohlklang*, und die *Symmetrie im Periodenbaue*.

a) *Der Wohlklang.* Er hängt vom *Klange* und vom *Numerus* ab.

α) Der *Klang* beruht auf den einzelnen gewählten Sylben und Wörtern, und beabsichtigt die *Melodie* in der Sylben- und Wortfolge, wodurch die Sprache ihren *musikalischen* Charakter erhält. Erschließt alle *Härte*, (die in der Häufung der Consonanten, in dem Weglassen der Vocale, in der Häufung zu langer Wörter etc. besteht), allen *Gleichklang* und alle *Monotonie* von sich aus.

β) Der *Numerus* ist der Wohlklang, sobald er auf *ganze Sätze und Perioden* ausgedehnt wird, und wird durch den *aesthetischen Periodenbau* hervorgebracht, welcher

cher zwar den grammatischen und logischen voraussetzt, durch denselben aber nicht ersetzt wird. Durch den Numerus treten *alle* Perioden eines stylistischen Ganzen in das Ebenmaas des Wohlklangs gegen einander für die declamatorische Darstellung.

(Der Numerus ist wesentlich von dem poëtischen Rhythmus verschieden.)

b) Die *Symmetrie* im Style besteht in demjenigen Verhältnisse aller empirisch geordneten Theile eines stylistischen Products zur Harmonie des Ganzen, nach welchem durch diese Harmonie die Totalität des Products, als eines ästhetischen Kunstwerks, für die Anschauung vermittelt wird. Die Symmetrie zeigt sich also in dem empirisch hervorgebrachten Gleichgewichte der einzelnen Glieder einer Periode, der einzelnen Perioden einer zusammenhängenden Rede, und der aufsteigenden Proportion zur Vollendung des stylistischen Ganzen, dessen Ründung durch keine Dunkelheit und Schwerfälligkeit, und durch keine häufig eingeschobenen Sätze unterbrochen wird. — Die Symmetrie vollendet also den sinnlichen Mechanismus der ästhetischen Form, und ihre Analogie mit der Totalität eines erkennbaren physischen Organismus.

Die vier Hauptgattungen des prosaischen Styls.

Der Gang des gewöhnlichen Lebens des Menschen (das eigentliche *prosaische* Leben) liefert die Stoffe des prosaischen Styls. Zu diesem gewöhnlichen Leben gehören zuerst die gesellschaftlichen Verhältnisse des Menschen, inwiefern er *Bürger des Staates* und Mitglied eines besondern Standes in demselben ist; die Form der Bezeichnung dieser Verhältnisse enthält der *Geschäftstyl*. — Oder es läßt der Mensch an die Stelle der mündlichen Conversation mit abwesenden Personen den *Brief* treten, dessen vollendete Theorie der *Briefstyl* enthält. — Oder der Mensch denkt sich, als Bewohner der Erde, überhaupt nach allen Beziehungen seines Geschlechts, welche Vergangenheit und Gegenwart enthalten, nach allen Modifikationen, welche der Erdkörper und das menschliche Geschlecht durchgegangen ist, und dies unter allen Schattirungen, deren die Darstellung dieser Verhältnisse *im historischen Style* fähig ist. — Oder endlich der Mensch ordnet das ganze Gebiet seiner wissenschaftlichen Kenntnisse, gruppirt sie unter gewisse Fächer, trennt die empirischen von den apriorischen Kenntnissen, prüft die Ansichten Anderer, und bringt, *im didactischen Style*, durch die Form Einheit und systematische Haltung in das ganze Gebäude seiner Erkenntniß. — Zwar verfinnlicht auch die *poëtische* Darstellung mehrere hier bezeichnete Objecte, aber dann sind sie die Objecte

jecte rein subjectiver *Gefühle*, und nicht die *Darstellung von Begriffen*, welche jedesmal die Basis und das unterscheidende Merkmal des *prosaischen Styls*, im Gegensatze des *poëtischen* ist.

49.

1) *Der Geschäftsstyl.*

Wenn wir unter *Geschäften* überhaupt diejenigen Aeufserungen unsrer Thätigkeit verstehen, welche von unserm Wirkungskreise als Bürger des Staates und als Mitglied eines besondern Standes in demselben abhängen; so muß es eben so viele Verhältnisse des bürgerlichen Lebens geben, als es verschiedenartige Geschäfte und Berufsarten gibt. Der *Geschäftsstyl* umschließt daher diejenigen stylistischen Formen, welche den gegenseitigen Verhältnissen und Beziehungen des bürgerlichen Lebens selbst angemessen sind, und seine *Untergattungen* müssen den ganzen Kreis dieser Verhältnisse und Beziehungen erschöpfen.

A) Der Staat bildet, als abgeschlossenes Ganze, einen rechtlichen Verein, an dessen Spitze die Regierung stehet, welche den Antheil dieses Staates an dem allgemeinen Gleichgewichte des europäischen Staatenvereins, und die Aufrechthaltung des innern Gleichgewichtes in dem Staate selbst nach allen seinen Theilen zu behaupten hat. — Daraus gehet der Styl
für

für die *öffentlichen Geschäfte* (der *höhere Geschäftsstyl*) hervor. Er heist auch der *Curial* - oder *Canzleystyl*. Diese öffentlichen Angelegenheiten werden aber verhandelt in dem *Hofstyle* und in dem *Gerichtstyle*, den beiden Unterarten des *Curialstyls*.

1) Der *Hofstyl* enthält die Bezeichnung und den Ausdruck derjenigen Verhältnisse, in welchen der Staat, als eine moralische Person, gegen *andere Staaten*, und gegen seine *eigenen Bürger* steht, und inwiefern der Staat durch seine Regierung *repräsentirt* wird. Er zerfällt:

a) in den *Hofstyl für die auswärtigen Angelegenheiten*, inwiefern ein Staat gegen die andern, mit ihm zur grossen europäischen Staatenrepublik gehörenden, Staaten seine Rechte und die Rechte seiner Bürger geltend macht. Dies geschieht

α) sowohl in den *öffentlichen Verhandlungen* und gegenseitigen Bekanntmachungen der einzelnen Staaten; z. B. in *Unterhandlungen, Verträgen, Vergleichen, Bündnissen, Manifesten, Kriegserklärungen, Friedensschlüssen etc.*

β) als auch in *geheimen Negotiationen*, wohin die Noten gehören, welche der inländische Hof über Angelegenheiten, die nicht zur Publicität gelangen sollen,

len, andern auswärtigen Höfen und deren Gefandten, oder welche auswärtige Höfe und deren Gefandte dem inländischen Hofe mittheilen.

b) in den *Hofstyl* für die *innern Staatsangelegenheiten*, inwiefern nämlich durch die gegenseitige Beziehung der Regierung auf die Bürger, und der Bürger auf die Regierung der Ausdruck des rechtlichen Verhältnisses vermittelt wird, in welchem sie gegen einander stehen. Dahin gehören

α) Die *Verhandlungen der Regierung mit allen Bürgern ihres eignen Staates* zur Sicherstellung der Rechte derselben; z. B. *Wahlcapitulationen, Landtagsordnungen, Recesses, Vergleiche mit einzelnen Ständen, festgesetzte Steuern und Abgaben, Decrete, Mandate, Patente, Rescripte, Bestellungen, Privilegien etc.*

β) Die *Verhandlungen der Bürger eines Staates mit der Regierung*; z. B. *Bittschriften, Gesuche, Memoriale, Berichte, Klagen, Beschwerden, Anhaltungsschreiben etc.*

2) Der *Gerichtstyl* enthält den Ausdruck der Anerkennung der rechtlichen Verhältnisse der Staatsbürger und der einzelnen Stände eines Staates unter sich selbst unter der *Garantie und im Namen der Regierung*. Durch
I den

den Gerichtsstyl werden die *wirklichen* Rechte der Mitglieder eines Staates näher gegen einander bestimmt, und die *streitigen* Rechte gegen einander entschieden und ausgeglichen. Zu ihm gehören alle Verhandlungen der Justiz und Policei, mit- hin: *Citationen, Protocolle, Relationen, Klagschriften, Protestationen, Appellationen, Läuterungen, Repliken, Dupliken, Exceptionen, Attestate, Consense, Contracte, Steckbriefe, Kundschaften, Geburtsbriefe, Testimonia, Vollmachten, Testamente, Trauscheine, Todtenscheine etc.*

B) Dagegen enthält der *Styl für die Privatgeschäfte* (der *niedere Geschäftsstyl*) die Darstellung aller derjenigen rechtlichen Verhältnisse des bürgerlichen Lebens, welche, ohne Mitwirkung und Dazwischenkunft der Obrigkeit, zwischen den Staatsbürgern, als solchen, selbst verhandelt und berichtigt werden können. Dahin gehören: *Obligationen, Quittungen, Zeugnisse, Reverse, Vollmachten, Abschiede, Miethsverträge, Annoncen, Avertissements* in den Zeitungen und fliegenden Blättern, und der *Geschäftsbrief*, der mit dem Briefstyle nichts als die zufälligsten äußern Merkmale, Ueberschrift und Unterschrift, gemein hat, übrigens ganz nach den Regeln des Geschäftsstyls entworfen wird.

Fortsetzung.

Der Geschäftsstyl steht, wie jede andere Gattung des profaischen Styls, unter dem Gesetze der Form, doch ist er, in practischer Hinsicht, bis itzt am meisten vernachlässigt, und trägt noch sehr das Gepräge der Vorzeit. Wenn gleich einige Regierungen (z. B. die preussische, russische und bayrische) den Anfang gemacht haben, auf den Hoffstyl die bessern Formen eines spätern Zeitalters überzutragen; so ist dies doch noch nicht allgemein nachgeahmt, und am wenigsten auf den veralteten Gerichtstyl angewendet worden. Zwar werden gewisse Terminologien, die der Geschäftsstyl sich in Hinsicht auf die bestehenden Staatsformen eigen gemacht hat, von demselben so wenig, wie von andern wissenschaftlichen Darstellungen getrennt werden können; aber der widerlichen *Provinzialismen*, und wenn er den gemeinen Mann betrifft, des Gebrauchs der *ausländischen* Wörter könnte er sich eben so gut enthalten, wie die Schwerfälligkeit *seines* Periodenbaues vermindert werden könnte, ob er gleich dann noch immer Einförmigkeit und Trockenheit behalten würde.

Die *Courtoisie* ist eine besondere Eigenthümlichkeit des Geschäftsstyls. Sie besteht in dem *bestimmten Festhalten* der, durch gewisse *willkührlich* angenommene Ausdrücke und Formeln festgesetzten, Bezeichnung der äussern Würde

und gegenseitigen Verhältnisse der verschiedenen Staatsmitglieder gegen sich selbst, gegen das Staatsoberhaupt und dessen Diener, so wie der letztern gegen die Staatsbürger, ohne weder aus Unwissenheit, noch aus Absicht gegen die einmal in den bürgerlichen Verhältnissen recipirten Formen der Convenienz zu verstossen. Die Courtoisie zeigt sich aber nicht blos in der Beilegung der bürgerlichen *Titel*, sondern auch *theils* in gewissen hergebrachten *Wendungen* des Ausdruckes *im Contexte*, sowohl bei der Einleitung, als bei den Uebergängen und dem Schlusse; *theils* in der *äufsern Form* der Geschäftsaufsätze, in Hinsicht auf Format, Papier, Unterzeichnung, Aufschrift etc. — Zwar ist die Courtoisie an sich ein gewisser Mechanismus, bei dem man sich nichts denkt, und befördert die Trockenheit und Schwerfälligkeit des Geschäftsstils; allein bei den gegenwärtig bestehenden Staatsformen kann sie nicht durch einzelne Individuen aufgehoben und vernachlässigt werden, ob es gleich eben so fehlerhaft ist, wenn man sie *übertreibt*, als wenn man sie *vermindert* *).

Unter den drei Schreibarten eignet sich die *niedere* am meisten zu den gewöhnlichen Darstellungen im Geschäftsstyle; doch kann auch, besonders im Hoffstyle, die *mittlere* in einzelnen

*) Die itzt üblichen Titulaturen habe ich aufgenommen in *meine teutsche Sprache für Bürgerschulen etc.* S. 237 ff.

nen Fällen, nie aber darf die *höhere* gebraucht werden.

J. N. Bischof, *Handbuch der teutschen Kanzleipraxis*, für angehende Staatsbeamte und Geschäftsmänner, 1 Theil, Helmft. 1793, und *erstes Buch* des 2ten Theils, 1798.

Adelung, *über den Styl*, Th. 2, S. 34 ff. — Moritz, *Vorlesungen über den Styl* Th. 1, 219 ff.

J. St. Pütter, *Anleitung zur juristischen Praxi etc.* 2 Th. 5te Aufl. 1789.

Jos. v. Sonnenfels, *über den Geschäftsstyl*, 4te Aufl. Wien 1802.

F. C. C. Link, *Neuer Katechismus des Kanzleistyls etc.* Coburg 1798.

F. Rambach, *theoretisch practische Anleitung zum Geschäftsstyle.* Berl. 1799.

51.

2) Der Briefstyl.

Wenn es die Bestimmung des Briefes ist, zwischen uns und abwesenden Personen an die Stelle der mündlichen Unterhaltung zu treten, und entweder eine Verbindung mit abwesenden Per-

Personen anzuknüpfen, oder die angeknüpfte Verbindung zu erhalten; so ist er, als stylistisches Product, *die Anrede an eine abwesende Person, welche, nach den Gesetzen der Correctheit und Schönheit, zur Einheit einer stylistischen Form verbunden ist.* Die allgemeinen Regeln für den Briefstyl sind: daß man, mit steter Hinsicht auf eine den Gesetzen der Correctheit und Schönheit völlig angemessene Darstellung, ganz *den Verhältnissen gemäß* schreibe, in welchen man zur abwesenden Person stehet, und *denselben Ton* festhalte, der zwischen uns und ihr *bei der mündlichen Unterhaltung* statt finden würde; daß man so *einfach und natürlich* als möglich schreibe, und den Brief *in einem Flusse* vollende, damit er als eine objective Form erscheine, und die subjective Stimmung, in der wir uns beim Niederschreiben befinden, treu wiedergebe; daß man deshalb den Gegenstand, über den man schreibt, genau vorher durchdenke, bis der Brief, gleichsam als ein vollendetes Ganze, vor der Seele als fertig steht, ehe man ihn niederschreibt; daß man sich ferner die Stimmung, so viel als möglich, vergegenwärtige, welche entweder durch unsern Brief in der abwesenden Person hervorgebracht werden, oder in welcher sie sich befinden kann, wenn sie unsern Brief erhält; daß man seine Individualität so wenig als möglich hervorschimern und durchgehends Anrede, Beziehung auf die abwesende Person im Briefe herrschen lasse; daß man sich endlich, bei *beantwortenden* Briefen, genau an den empfangenen Brief halte, *bald, bestimmt* auf alles, was die abwesende Person wissen

wissen will, und mit möglichster *Ordnung* und *Verbindung* der in den Brief gehörenden Gegenstände, antworte, *bittere* und *heftige* Briefe aber nicht eher beantworte, als bis man den empfangenen Brief ohne Wallung wieder lesen kann, weil selbst *Stillschweigen* oft die beste Antwort ist.

Der Briefstyl wird am leichtesten eingetheilt in den *Brief der Convenienz*, in den *vertraulichen Brief*, in den *Brief des Witzes und der Laune*, und in den *belehrenden* (didactischen) *Brief*. (Der *Geschäftsbrief* gehört zum *Geschäftsstyle*).

Noch fehlt eine befriedigende *Theorie* des Briefstyls. —

Gellerts pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen, in f. sämtl. Werken, Tb. 4, S. 1 ff.

Stockhausen, Grundsätze wohleingerichteter Briefe, Helmst. 1763.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 334 ff.

Meine Sprachkunde, S. 469 ff., wo auch die vollständige *Literatur* der sogenannten *Briefsteller*, unter denen sich hauptsächlich die von *Moritz*, *Heinsius*, *Schlez* und *Kerndörfer* auszeichnen, beigebracht ist.

a) *Der Brief der Convenienz.*

Wenn die *Convenienz* (Wohlanständigkeit) in demjenigen Betragen besteht, welches aus unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone, mit den im bürgerlichen und häuslichen Leben recipirten Formen der Höflichkeit, und mit allen den Nüancen, wodurch die Sitten in den gebildeten Volksklassen bezeichnet werden, hervorgehet; so enthält der Brief der Convenienz (unschicklich: *Wohlstandsbrief* genannt) den Ausdruck dieser Bekanntschaft, mit Beziehung auf einen gegebenen Fall, in der Einheit einer *stylistischen epistolischen Form*. Der Brief der Convenienz unterscheidet sich daher dadurch von dem Geschäftsbriefe, daß er in solchen Fällen geschrieben wird, wo unser *persönliches Verhältniß* gegen die Personen, zu denen wir übrigens in gewissen bürgerlichen und häuslichen Beziehungen stehen, geltend gemacht werden darf, und wo wir uns also außerhalb der Sphäre unsrer Geschäfte und der daraus hervorgehenden Verhältnisse an diese Personen wenden. Daraus folgt, daß man den Brief der Convenienz zwar wohl von unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone und den recipirten Sitten erwarten, aber denselben, nach unsern bürgerlichen Verhältnissen, nicht verlangen und veranlassen kann. Der Brief der Convenienz soll nämlich einen gewissen Vorgang des Lebens in Beziehung auf jene Verhältnisse als ein Object unsers Gefühls, doch unter

ter der äussern Form der geschmackvoll modificirten *Courtoisie* behandeln. Der Empfangende erwartet unfre Theilnahme an einem gewissen Vorgange, und rechnet daher darauf, dass in unserm Briefe der Mensch hindurchschimmere; aber diese Theilnahme muss so motivirt werden, dass ihr das äussere Gewand der *Courtoisie* anpasst, obgleich diese *Courtoisie* nicht jene pedantische des Geschäftsstyls, sondern die durch die feinern Nüancen des bessern gesellschaftlichen Tons modificirte *Courtoisie* seyn soll. — Schon dieser Schwierigkeit der Form, noch mehr aber der Einförmigkeit und Armseeligkeit des Stoffes wegen, ist der Brief der Convenienz eines der undankbarsten stylistischen Producte, und gelingt so selten. Es gehören hieher *Danksagungsbriefe* für erzeugte Gefälligkeiten, für Verwendungen in unsern Angelegenheiten, für Theilnahme an unserm Schicksale; *Glückwünschungsbriefe* an Vorgesetzte und Bekannte, wenn sie in höhere Stellen rücken, oder bei frohen Familienbegebenheiten (Geburten, Vermählungen, Genesung von Krankheiten etc.); *Condolenzbriefe* bei traurigen Familienereignissen; *Anwünschungs-* (Gratulations-) *Briefe* (Geburtstags - Neujahrsbriefe) etc. — Man muss sich im Briefe der Convenienz hauptsächlich vor einer übertriebenen Theilnahme, vor affectirten und erkünstelten Gefühlen, vor Weitschweifigkeit und widerlicher Ausdehnung hüten. Sicherheit in der Haltung des conventionellen Tones und der Linie des Schicklichen, Mannigfaltigkeit in den einzelnen Schattirungen, Neuheit der Wendungen, Ge-

Gewandtheit im Ausdrücke, seine Festhaltung des Verhältnisses, in welchem wir zur abwesenden Person stehen, und Kürze der Form bei aller Lebendigkeit derselben, sind wesentliche Bedingnisse des Briefes der Convenienz.

Gellert, *pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen*, in *f. sämmtl. Schriften*, Th. 4, S. 66 ff.

Meine Sprachkunde, S. 470 ff.

53.

b) *Der vertrauliche Brief.*

Der vertrauliche Brief sollte, seiner Bestimmung nach, das unter den prosaischen stylistischen Formen seyn, was die *lyrische* Form unter den poëtischen Formen ist: *Ausdruck unsrer subjectiven Gefühle in einer vollendeten stylistischen epistolischen Form, und mit Beziehung auf ein bestimmtes Object.* Der vertrauliche Brief (auch der *Empfindungsbrief* genannt) soll nämlich unsre Verhältnisse mit abwesenden Freunden, Verwandten, Aeltern, Gatten, Geliebten, Geschwistern, Erziehern und Wohltbätern erhalten und fortsetzen, und die uns fehlende mündliche Unterhaltung mit derselben compensiren. Der Unterschied des Alters und der bürgerlichen Verhältnisse wird in demselben wenig bemerkbar, da uns *natürliche oder moralische Verwandtschaft* mit diesen Personen in ein bestimm-

stimmtes *Verhältniß der Gleichheit* stellt. In dieser Hinsicht ist der vertrauliche Brief der natürliche Erguß eines vollen Herzens, und hat unter allen Gattungen des Briefstyls den weitesten Umfang; denn der ganze Kreis des häuslichen Lebens, der ganze Gang unsers Schicksals, mit seinen frohen und widrigen Wendungen und Entwicklungen, alle stille Freuden der Freundschaft und Zärtlichkeit, alle geheime Beforgnisse und Kummernisse, alle wohlwollende Winke, Rathschläge und Warnungen, alle erquickende Ausichten und Hoffnungen — genug alles, was das menschliche Herz mit Offenheit gern an die mittheilt, die ihm theuer und werth sind, gehört in die Sphäre desselben. — Für Briefe dieser Art kann es gar keine Anweisung geben; denn der Stoff liegt in unsern *eigenthümlichsten* und *speciellsten* Verhältnissen, und an die Form ergeht nur im Allgemeinen die Forderung des innern logischen Zusammenhanges, der Deutlichkeit und Wärme in der Darstellung, und der Einheit in der Haltung des Ganzen.

Meine Sprachkunde, S. 475 ff.

(Die besten Briefe dieser Art scheinen im Dunkel des Privatlebens zu bleiben. Von Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Jacobi, Gleim, Iselin, Schlosser, Garve, Gellert, Weisse, Zollikofer, Matthison u. a. haben wir gute öffentliche Muster).

c) *Brief des Witzes und der Laune.*

Der Brief des Witzes und der Laune setzt nicht nur eine glückliche natürliche Anlage zum Witze, und eine durch Uebung erlangte Gewandtheit im Ausdrücke, sondern auch eine lange Bekanntschaft und ein Verhältniß der Gleichheit mit der Person voraus, an welche er gerichtet wird. Der Ton in diesem Briefe erhebt sich mit einer gewissen frohen Keckheit über die Formen der Convenienz; er ergreift von den in die Mitte der Darstellung gezogenen Gegenständen immer die heitere, bisweilen die lächerliche Seite; er gibt die eignen Schwächen preis, und berührt die Schwächen dessen, an den der Brief gerichtet ist, mit gutmüthiger Leichtigkeit; er überschreitet nie die Grenzlinie des Schicklichen, weil selbst vertrauliche Verhältnisse das Festhalten derselben verlangen; er stellt nicht *alles* witzig dar, weil selbst der echte Witz nur die Würze, nicht die Nahrung im Briefe seyn soll, und artet nie in Bitterkeit aus, weil er aus einer frohen Stimmung hervorgehet, und den Lesenden in eine ähnliche frohe Stimmung versetzen soll. Da er auf Einheit der Form angelegt seyn muß; so hält er sich an ein bestimmt gegebenes Object, und läßt seine Anspielungen und die einzelnen Wendungen, gleichsam wie Radian, von diesem Mittelpuncte ausgehen.

Meine Sprachkunde, S. 479 ff.

(Briefe

(Briefe von *Rabener*, *Gellert*, *Lessing* u. a. gehören hieher).

55.

d) *Der belehrende (didactische) Brief.*

Der didactische Brief hat die Bestimmung, entweder eine wirklich abwesende, mit uns in Verbindung stehende, oder eine fingirte Person über gewisse wissenschaftliche Gegenstände und Theile der menschlichen Erkenntniss zu belehren. Sobald er blos das Aufserwesentliche des Briefstyls, die Anrede, die zufälligen epistolischen Uebergänge und den Schluss mit demselben gemein hat, übrigens aber eine wissenschaftliche Abhandlung ist; so gehört er eben so wenig zum Briefstyle, wie der Geschäftsbrief, sondern *unter den Lehrstyl*. Soll er dem Briefstyle angehören; so muß er den wissenschaftlichen Stoff ganz für ein bestimmtes Individuum darstellen, und demselben, durch die Einkleidung des Briefes, eine höhere Deutlichkeit, Lebendigkeit und Beziehung geben, als es im wissenschaftlichen Vortrage möglich ist. Der wissenschaftliche Stoff muß daher zur *Einheit einer epistolischen Form* erhoben, und in derselben nach allen *Gesetzen des Briefstyls*, gewöhnlich in der äußern Einkleidung des vertraulichen Briefes (eines Lehrers an seinen ehemaligen Zögling, eines Vaters an seinen Sohn, eines Freundes an den Freund etc.), behandelt werden. Ist er an eine *fingirte Person* gerichtet

tet; so muß dieselbe ganz individualisirt, d. h. auf einem bestimmten Standpunkte der Kultur, und mit gewissen Vorkenntnissen und wissenschaftlichen Bedürfnissen gedacht werden. Dafs übrigens keine wissenschaftliche Terminologie, keine Polemik und dergl. in einen *Brief* gehöre, versteht sich von selbst, und deshalb wird man auch nicht *alle* Theile von *jeder* Wissenschaft im Briefstyle behandeln, sondern immer nur diejenigen darstellen können, welche sich für die Briefform am meisten eignen.

(Moses Mendelssohns *Briefe über die Empfindungen*, im 1 Th. seiner phil. Schriften. — F. H. Jacobi, *über die Lehre des Spinoza*, in Briefen, Berlin 1789. — Dusch, *moralische Briefe zur Bildung des Herzens*, 2 Th. — K. L. Reinhold, *Briefe über die Kantische Philosophie*, 2 Th. 1790 ff. — K. H. Heydenreich, *Briefe über den Atheismus*, Leipzig 1796. — J. C. Hofbauer, *Naturlehre der Seele*, in Briefen, Halle 1796. — K. L. Pörschke, *Briefe über die Metaphysik der Natur*, Königsberg 1800. — K. F. Sintenis, *Briefe über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit*, 4 Th. — J. G. Müller, *Briefe über das Studium der Wissenschaften*, Zürich 1798. — J. G. Herder, *Briefe das Studium der Theologie betreffend*, 4 Th. und *Dessen Briefe zur Beförderung der Humanität*, 10 Th. — J. A. Eberhard, *Handbuch der Aesthetik*, in Briefen, 5 Th. Halle 1803 ff.)

Ueber den *Briefwechsel der Gelehrten und der Frauenzimmer*, vergl. meine *Sprachkunde*, S. 487 ff.

Was

Was die *Dedicationen* betrifft (*Sprachkunde* S. 490 ff.); so sind sie Briefe, durch welche ein herausgegebenes Buch einer oder mehreren Personen gewidmet wird, denen man öffentlich seine *Verehrung* und *Dankbarkeit*, oder seine *Liebe* und *Anhänglichkeit* bezeugen will. Als Briefe gehören die *Dedicationen* entweder zu den *Briefen der Convenienz*, oder zu den *vertraulichen*, und müssen ganz individuell seyn. Da sie nicht Privat-, sondern *öffentliche* Briefe sind; so dürfen sie nichts von den gegenseitigen Verhältnissen der schreibenden und der empfangenden Person zur *Publicität* bringen, was nicht dahin gehört; sie müssen vielmehr das *Object* des dedicirten Buchs in eine gewisse Verbindung mit der Person setzen, an welche die *Dedication* gerichtet ist, und ohne Kriecherei und Uebertreibung, gedrängt und kurz, und dabei natürlich geschrieben seyn. Nie darf man sie, in Beziehung auf höhere Personen, als *Erwerbsmittel* betrachten.

56.

3) *Der historische Styl.*

Der Mensch gehört, nach seiner *Organisation*, einer Körperwelt an, in welcher ein ununterbrochener Wechsel der einzelnen Erscheinungen getroffen wird. Wir nennen die ganze Masse dieser Erscheinungen den *Kreis der Erfahrung*. Der *historische Stoff* ist aus diesem unermesslichen Gebiete entlehnt, und
der

der *historische Styl* hat die Bestimmung, unsere Vorstellungen von diesen Erscheinungen durch Sprache darzustellen. Es liegt daher in dem Umfange des historischen Styls der ganze gegenwärtige und vergangene Kreis der Erfahrung; zu ihm gehören alle Erscheinungen, sie mögen nun als *neben einander im Raume*, oder *nach einander in der Zeit* wahrgenommen werden, und wahrgenommen worden seyn.

Soll aber dem historischen Style *stylistische Vollendung* zukommen; so müssen die einzelnen Erscheinungen und Thatfachen, wie sie bereits in der Vorstellung zur Einheit verbunden sind, auch in der Darstellung zu einem *nothwendigen Zusammenhange* verknüpft werden, und von diesem nothwendigen Zusammenhange muß durch die Darstellung *ein Bild* für den innern Sinn vermittelt werden. Deshalb ist aber auch der historische Styl unter allen Gattungen des profaischen Styls der *höchsten Versinnlichung* fähig, weil schon seinem *Stoffe* unter allen Stoffen des profaischen Styls die *meiste Objectivität* zukommt. Die sogenannte *historische Kunst*, kann daher in nichts anderm bestehen, als in der Hervorbringung einer solchen *stylistischen Form*, in welcher das angeschaute Objective durch die innigste Harmonie der Korrektheit und Schönheit in der Darstellung zur Totalität erhoben wird. Dazu gehört denn zunächst eine solche *Gruppierung* des Mannigfaltigen in den einzelnen Erscheinungen und Thatfachen, daß der Kausal-

salzusammenhang derselben unter sich in der Form versinnlicht wahrgenommen werde.

(Es gehört nicht hieher, den historischen Stoff selbst näher zu charakterisiren, weil er im historischen Style bloß nach seinem Verhältnisse zur Form erscheint. — Die Teutschen sind nicht reich an *Historikern*, deren Styl vollendet wäre, und welche die Muster der *Engländer* erreichten oder überträfen. — Die *Theorie* des historischen Styls ist von den Teutschen noch nicht erschöpfend bearbeitet. *Adelung über den Styl*, Th. 2, S. 55 ff. — *Maafs Rhetorik*, S. 292 ff. — *Woltmann, Plan für historische Vorlesungen*, S. 14 ff. und *Dessen kleine hist. Schriften*, Th. 1, S. 109 ff. — *Bolingbroke's Briefe über das Studium der Geschichte*, übers. v. *Vetterlein*, 2 Th. Leipzig 1794. — *C. R. Hausen, vom histor. Style in s. verm. Schr.* Halle 1766. — *Gatterers hist. Bibl.* Th. 1, 2. — *Müllers Briefe über das Studium der Wissenschaften, besonders der Geschichte*, Zürich 1798.

(Die *historische Kritik* ist die Wissenschaft, die verschiedenartigen Quellen der Geschichte nach ihrem Umfange zu kennen und mit Vorsicht anzuwenden. Zu diesen Quellen gehören *mundliche Ueberlieferungen* (*Traditionen*), *schriftliche Nachrichten*, *Denkmäler*, *Inschriften* etc.

Die *historischen Hülfswissenschaften* sind (außer *Naturbeschreibung*, *Naturgeschichte* und *Geographie*) die *Chronologie*; die *Genealogie*; die *Diplomatik*; die *Numismatik*; die *Heraldik*. (Schriften von *Gatterer*, *Schönemann*, *Köhler*, *Eckhel*, *Fessmaier* etc.)

Die *historische Methode* betrifft das Princip, welches man, in der Darstellung, der Behandlung

K

der

der einzelnen Facten zum Grunde legt. — Sie kann geographisch, annalistisch (chronologisch), ethnographisch, synchronistisch, tabellarisch und pragmatisch seyn.

(Verhältniß der politischen Zeitungen, *Flugschriften*, *Intelligenzblätter* und *Anzeigen*, der *Zeitschriften* (Journale, Monatschriften etc.) zum historischen Style).

57.

Eintheilung des historischen Styls.

Die Sphäre des Objectiven umschließt die *Gegenwart* und *Vergangenheit*; der historische Styl stellt daher beide in allen seinen einzelnen Formen dar. Die Darstellung heißt in Hinsicht auf die Gegenwart: *Beschreibung*; in Hinsicht auf die Vergangenheit: *Erzählung*. Die *Beschreibung* stellt die Erscheinungen und Veränderungen im *Raume*, die *Erzählung* die *Facta* der Vergangenheit *nach der Zeitfolge* dar. Der stylistische Zusammenhang (die Totalität der Form) hängt daher von dem vorgestellten Kausalzusammenhange der Erscheinungen und Facten unter sich ab.

A) *Der beschreibende historische Styl* zerfällt in den *naturbeschreibenden* und *geographischen*.

- 1) *Naturbeschreibung* (nicht *Naturgeschichte*). Sie ist entweder *allgemein*, oder *speciell*. Die *erste* objectivirt die ganze Natur,

tur, als ein abgeschlossenes Ganze, und stellt zugleich das Verhältniß unsrer Erde zu den übrigen Weltkörpern (den isolirten Theilen des Ganzen) in der *Uranographie* dar. Die *specielle* Naturbeschreibung aber objectivisirt die einzelnen Theile nach dem, aus dem Begriff *des Organismus* hervorgehenden, Princip für die Klassifikation der einzelnen Gattungen und Arten der Organisationen. — Der naturbeschreibende Styl ist daher:

- a) *Mineragraphie*; Beschreibung der *unorganischen* Gegenstände;
 - b) *Phytographie*; Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Pflanzenwelt;
 - c) *Zoographie*; Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Thierwelt;
 - d) *Anthropographie*; Beschreibung des menschlichen Organismus und der Erscheinungen an demselben. Sie ist ein Theil der Anthropologie.
- 2) *Geographischer Styl*. Er enthält die Darstellung der natürlichen Beschaffenheit des Erdbodens und der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Völker, die ihn bewohnen.
- a) *physikalische Geographie*; Darstellung der physikalischen Beschaffenheit des Erdbodens in Hinsicht auf Boden, Klima, Jahreszeiten, Producte, Thiere, Naturveränderungen etc.

b) *politische Geographie* (Chorographie); Darstellung der gegenwärtigen örtlichen Verhältnisse der Menschen und Völker, in Angemessenheit zu dem Theile der Erde, den sie bewohnen, und zu den Verhältnissen, in welchen die einzelnen Reiche und Staaten, und die einzelnen Provinzen in einem Reiche zu einander stehen.

c) *Statistik*; Darstellung der gegenwärtigen innern und äußern Formen der Staaten, nach dem nothwendigen Zusammenhange dieser Formen in Hinsicht auf die physischen, intellectuellen und moralischen Kräfte des einzelnen Staates, seiner Staatsverfassung, seiner Staatsverwaltung, und seiner Verbindung mit andern Staaten außer ihm. Sie ist das reichhaltige und geistvoll dargestellte *Resultat* der Geographie, des Staatsrechts, der Staatswirthschaft, der Politik, und der genauesten Kenntniss der gesammten Kulturverhältnisse eines Staates.

d) *Reisebeschreibungen*; Darstellung der Resultate einsichtsvoller Reisenden über die an Ort und Stelle über fremde Völker und Reiche gemachten Beobachtungen, Erfahrungen und eingezogenen sichern Nachrichten.

B) *Der erzählende historische Styl* stellt dar, wie sich das entwickelte und entstand, was der beschreibende historische Styl unter der Form der Gegenwart versinnlicht; er beruht also auf einer zusammenhängenden Reihe von

von einzelnen Erscheinungen und Thatfachen, die aus *mündlichen, artistischen und schriftlichen* Ueberlieferungen aufbewahrt worden sind, und zerfällt in *Naturgeschichte* und *Menschengeschichte*.

1) *Naturgeschichte*, in diesem *richtigern* Sinne des Wortes enthält

a) *Geschichte des [Kontinents; (Vulkanismus, Neptunismus, — Versteinerungen; Alter der Erde; Fruchtbarkeit; klimatische Verschiedenheit etc.)*

b) *Geschichte des Meers;*

c) *Geschichte der Thierarten;*

d) *Geschichte der Menschenspecies, nach den Veränderungen des physischen Organismus des Menschen, — Racen etc.*

2) *Menschengeschichte*, begreift alle Veränderungen und Thatfachen in sich, welche eine unmittelbare Wirkung der *Freiheit* find. Sie ist in dieser Hinsicht

a) *Geschichte der Individuen; denn das Ganze der Menschheit besteht aus Individuen, die unter dem Gesetze der Freiheit sich entwickelten und wirkten (Lebensbeschreibungen, Biographien, Anecdoten, lapidarischer Styl etc.)*

b)

- b) *Geschichte einzelner Familien, Gesellschaften, Corporationen;*
- c) *Geschichte einzelner Völker, Reiche und Staaten;*
- d) *Universalgeschichte, Geschichte der Allheit von Individuen, welche das menschliche Geschlecht ausmachen.*

58.

Die einzelnen Formen der historischen Darstellung.

a) *Die Erzählung.*

Die Erzählung, als eine von dem erzählenden Style isolirte Form, beschäftigt sich mit der Darstellung *Eines Factums*, das in der Ueberschrift oder im Eingange angekündigt ist, und das durch die Darstellung zur Einheit der Form erhoben wird. Durch diese Form werden daher die einzelnen Momente des Factums, die dabei interessirten Individuen, der Erfolg desselben u. f. w. zu einem Ganzen verbunden, wo um das Factum, als den Hauptbegriff in der Darstellung, sich alles in einem freien Leben hernmbewegt.

b) *Die Beschreibung.*

Sie verbindet gewisse Erscheinungen der *Gegenwart*, die unter sich im Zusammenhange stehen, sie mögen nun entweder zur Natur- oder zur Menschenwelt, nach ihrer itzigen Einrichtung und Verfassung, gehören, zu dem Ganzen einer in sich vollendeten stylistischen Form. Deutlichkeit, lichtvolle Ordnung, bequeme Uebersicht, umschliessende Darstellung des ganzen Stofes, und Einfachheit in der Bezeichnung, (wobei die *tabellarische* Methode sehr oft mit Nutzen gebraucht wird), sind die Hauptmomente der Beschreibung, wohin der ganze *naturbeschreibende* und *geographische* Styl gehört.

(Für die *Naturbeschreibung*: Bode, Blumenbach, Wunsch, Leske, Martini, C. Ph. Funke, Batsch, Link, Ludwig, Zimmermann, Girtanner, G. Forster etc.

Für die *Geographie*: Gatterer, Büsching, Borheck, Bruns, Ebeling, Plant, Normann, Fabri, Gaspari, Galletti, Canzler, Krebel, Mannert etc.

Für die *Statistik*: Achenwall, Toze, Gatterer, Remer, Sprengel, Schlözer, Meusel, Brunn, Grellman, Crome, Gilbert, Lüder etc.

Reisebeschreibungen (teutsche Originale): Nicolai, Meiners, Risbeck, G. Forster, Volkmann, Ehrmann, Pallas, Zöllner, v. Stollberg, Küttner, C. A. Fischer, Eggers, Gerning, Arndt, Benkowitz etc.

c) *Die Schilderung.*

Die Schilderung kann sowohl dem beschreibenden, als dem erzählenden Style zugehören; sie beruht auf der *erhöhten Versinnlichung* der dargestellten Erscheinungen in der Natur oder in der Menschenwelt *durch die Form*. Diese Versinnlichung darf aber die historische Wahrheit nicht beeinträchtigen, und nicht die *vollendete* rein historische Form *in eine poetische* Form verwandeln. Sie concentrirt nur die einzelnen Momente der Erscheinungen und die einzelnen Züge der Thatfachen zu einer lebensvollern Haltung, als in der gewöhnlichen historischen Darstellung geschieht, und befriedigt die Phantasie durch die Totalität der Form in demselben Grade, wie den Historiker durch die Wahrheit und den Kausalzusammenhang der Thatfachen.

(Georg Forster, Schiller, C. A. Fischer u. a.)

d) *Die Biographie.*

Die Biographie ist die Darstellung des Lebens eines menschlichen Individuums in einer *vollendeten stylistischen Form*. Das Individuum steht im Mittelpunkte der Darstellung, so daß man durch die Darstellung eine lichtvolle und vollständige

ständige Uebersicht über den ganzen Gang der Entwicklung und Ausbildung, und über die ganze Wirkfamkeit dieses Individuums, so wie über den Einfluss desselben auf den unmittelbaren Kreis seiner Zeitgenossen erhalten muß. Der Biograph darf weder der Lobredner, noch der Gegner des darzustellenden Individuums seyn; er muß *völlig neutral* erscheinen, und Wahrheit muß ihm über alles gelten. Dabei aber kann er *psychologisch* die subjective Ausbildung und die Art der Thätigkeit des dargestellten Individuums motiviren, um das Leben desselben als ein zusammenhängendes Ganze darzustellen. — Sobald diese Bedingungen nicht berücksichtigt werden, erhält man einen *Lebenslauf*, oder einen *Panegyricus*, statt einer Biographie. — Die größte Vorsicht und Prüfung verdienen die *Selbstbiographien*.

(Ueber die *Theorie der Biographie*: Wiggers, über die *Biographie*, Mitau 1777. — Maass, *Rhetorik*, S. 305 ff. — Jenisch, *Theorie der Lebensbeschreibung*, Berl. 1802. — Woltmann, *Versuche über die Biographie*, in f. kleinen hist. Schriften, Th. 1, S. 105 ff. —

G. B. v. Schirach, *Biographie der Teutschen*, 6 Theile, Halle 1770 ff. — J. M. Schröckh, *allgemeine Biographie*, 8 Theile, Berlin 1785 ff. Dessen *Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten*, 2 Th. Leipzig 1789. N. A. — A. H. Niemeyer, *Charakteristik der Bibel*, 5 Theile. — C. Meiners, *Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften*, 3 Th. Zürich 1796. — Tischer, *Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren*, 8 Th. — J. A. Eberhard, *der Biograph*, 4 Stücke. — F. Schlichtegroll,

groll, Nekrolog der Teutschen, seit 1790., jedes Jahr 2 Bände, ohne die Supplementbände. — *Pantheon der Teutschen*, 3 Th. Chemnitz 1791 ff. — Einzelne Biographien von *Jerusalem*, *Büsching*, *Nicolai*, *Halem*, *Herder* und andern. — *Selbstbiographien* von *Büsching*, *Michaëlis*, *Büsch*, *Bronner*, *Brandes*, *Hippel*, *Pütter*, *Böhmer*, *Schlözer*, *Dittersdorf*, *Thiefs* etc.)

62.

e) *Die Charakteristik.*

Sobald man zwischen Biographie und Charakteristik genau unterscheidet, besteht das Wesentliche der letztern darin, daß sie bei der Darstellung eines Individuums *nach einem dabei angenommenen psychologischen Princip* verfährt, das sie in der Einleitung ankündigt, und welches durch das Ganze der Form gehalten und durchgeführt wird. Sie gestaltet die Begebenheiten und Wirkungen des dargestellten Individuums nicht *nach* diesem Princip; aber sie verfährt *teleologisch*, indem ihr das Individuum, nach seinem ganzen pragmatisch entwickelten Leben, nur dazu dient, eine höhere Wahrheit, oder einen allgemeinen Satz dadurch zu verfinnlichen. Es erhellt daraus, daß nur sehr *merkwürdige Männer* sich zur Charakteristik eignen, solche, die entweder auf ganze Staaten oder auf ganze Wissenschaften und deren Umgestaltung einen entschiedenen Einfluß gehabt haben. — *Cäsar*, *Colom*, *Friedrich II.*, *Kant* u. a. würden sich daher zur Charakteristik eignen, in-

inwiefern die aus dem *intensiven* Leben dieser Männer hervorgehenden Wirkungen den Maasstab für die großen außer ihnen bewirkten Veränderungen enthalten, diese letztern aber, aus dem *kosmopolitisch teleologischen Standpuncte*, an die Spitze der Darstellung gestellt werden. Das Accidentelle im Leben dieser Männer (die *äußern* Schicksale derselben, ihre Geburt, ihre häuslichen Verhältnisse etc.), das in der Biographie ausführlich erörtert wird, steht hier im Hintergrunde, weil der *kosmopolitische Einfluss* derselben der Hauptpunct ist, um welchen sich alles bewegt.

63.

f) Die Anecdote und der lapidarische Styl.

Die *Anecdote* ist die Darstellung einer einzigen Begebenheit, einer einzigen Aeußerung eines Individuums, welche sich entweder durch ihre Neuheit und Originalität, oder durch ihren Zusammenhang mit andern Umständen so auszeichnet, daß sie isolirt dargestellt werden, und durch die Form der Darstellung Interesse erregen kann. — Vermittelt des Individuums, von welchem die Anecdote erzählt wird, gehört dann dieselbe bald der Biographie, bald der Specialgeschichte an, und erläutert nicht selten gewisse Erscheinungen, welche ohne die in der Anecdote enthaltenen Eigenheiten nur schwer zu erklären seyn würden. — Der *Form* nach, muß die Anecdote kurz und kräftig dargestellt werden.

gestellt, und alles auf die *Pointe*, d. h. auf den eigentlichen charakteristischen Punct hingeleitet werden. — Da sich die Anekdoten zur Geschichte nur *als Episoden* verhalten; so verräth es Kleinigkeitskrämerei und einen unreifen historischen Geschmack, wenn man dieselben häuft.

(Vergl. die Einleitung zu den *Supplementen des Anekdotenlexicons*).

Der *lapidarische* Styl besteht zunächst in Inschriften, welche auf öffentlichen Denkmälern, (*Grabmälern, Ehrensäulen, Münzen etc.*) das Andenken an gewisse Personen und Begebenheiten erhalten sollen, die sich ein Anrecht auf diese Auszeichnung erworben haben. Wahrheit und kraftvolle Kürze kann hier allein von Wirkung seyn.

64.

g) *Die Specialgeschichte.*

Die Darstellung der Schicksale und Handlungen einer *Mehrzahl* von Individuen, unter einer der Korrektheit und Schönheit angemessenen stylistischen Form, ist die Bestimmung der Specialgeschichte. Das Familienleben, die Geschichte ganzer *Corporationen, Stände, Geschlechter, Gesellschaften, Orden, Zünfte u. s. w.*, so wie der *einzelnen Staaten* gehört in ihren Umkreis. Sie gründet sich auf die strengste *historische*

rische Kritik, und arbeitet, indem sie das Detail der Geschichte der einzelnen Völker zur Einheit der Form ordnet und verbindet, der Universalgeschichte vor, die nur, nach *vollendeter* Bearbeitung der Specialgeschichte, die höhern Forderungen an sich befriedigen kann. — Soll die Specialgeschichte unter der Einheit einer stylistischen Form erscheinen; so muß sie, durch die Darstellung, eine jede Corporation und einen jeden Staat *als einen vollendeten Organismus* verfinnlichen, so daß man die *Verfassung* desselben, als den Mittelpunkt *seines innern Lebens*, und alle die einzelnen Beziehungen seiner Entwicklung und Ausbildung nach ihrem Verhältnisse zu seiner vollendeten *organischen* Reife kennen, und in ihrem Zusammenhange würdigen lernt. Die Specialgeschichte stellt daher, in Hinsicht auf die einzelnen Staaten, aus beglaubigten Facten die allmähliche Consolidirung der äußern und innern Staatsform, die verschiedenen Perioden der Entwicklung und Begründung derselben, die Verhältnisse des Staates zu dem großen europäischen Staatenverein, und die Gründe des Emporblühens und des Veraltens der bestehenden Staaten, so wie bei den *erloschenen*, die Ursachen ihrer Auflösung, mithin ihr eigentliches *politisches* Leben, in einem Zusammenhange dar, der durch die Form der Darstellung als ein vollendeter Organismus erscheint.

Spittler, Vorrede zu s. Gesch. der europ. Staaten, Th. 1. — Heeren, Handb. der Gesch. der Staaten des Alterthums, Gött. 1799. —

Die

Die Specialgeschichte bearbeiteten: Heyne, J. Müller, Schiller, Spittler, Heeren, Eichborn, Meusel, Schröckh, Pütter, Heinrich, Ign. Schmidt, Milbiller, Möser, Hegewisch, Sprengel, Woltmann, Halem, Krause, Weisse, Sartorius, Plank, Pockels etc.

65.

h) Die Kulturgeschichte.

Die Kulturgeschichte ist, ihrem Ursprunge und ihrer Bestimmung nach, Specialgeschichte. Nur uneigentlich kann man die Geschichte des *physischen* Menschen zu ihr ziehen, die der Naturgeschichte angehört; die Geschichte des *geistigen* Lebens ist ihre eigenthümliche Sphäre. Deshalb steht auch bei der Kulturgeschichte *kein Volk*, sondern ein *Begriff* an der Spitze der Darstellung, der Begriff der *Kultur*, der aus der Perfectibilität des Menschen hervorgeht, und in die drei Untertheile: die *intellectuelle*, *ästhetische* und *moralische* Kultur zerfällt. — Die Entwicklung dieser Begriffe enthält das leitende Princip für die *stylistische* Darstellung der *einzelnen Momente* der Kultur, so daß *alle* dazu gehörige *Facta*, entlehnt aus der Geschichte *aller* Völker des Erdbodens, unter diesen Begriff gebracht, und, vermittelt der Festhaltung desselben, zu einer Totalität der Form verbunden werden. Es würde aber den Gesichtspunct für die Behandlung der *Facten* verrücken heißen, wenn man dem Begriffe der

in-

intellectuellen, ästhetischen und moralischen Kultur selbst noch ein höheres Princip (z. B. das Princip des grenzenlosen Fortschreitens unsers Geschlechts) zum Grunde legen wollte, wohl aber muß man bei jeder speciellen Wissenschaft oder Kunst etc. *auf den generischen Kulturbegriff der ganzen Gattung* Rücksicht nehmen.

Aus dem Begriffe der *intellectuellen* Kultur gehet die Geschichte der *einzelnen Wissenschaften* hervor: *Geschichte der menschlichen Sprache* überhaupt, und *Geschichte der einzelnen Sprachen* (der teutschen, lateinischen, griechischen etc.) als der allgemeinen Bedingung der intellectuellen Kultur; *Geschichte der Philosophie* (zerfällt in Geschichte der *Anthropologie*, der *empirischen Psychologie*, der *Logik*, der *Metaphysik*, der *Aesthetik*, der *Rechtslehre*, der *Sittenlehre* etc.); *Geschichte der Mathematik* (mit Einschluss der Geschichte aller *isolirten* Wissenschaften der reinen und angewandten Mathematik); *Geschichte der Gewerbe, der Entdeckungen und Erfindungen* (Technologie etc.) *Geschichte der Jurisprudenz, Medicin und Theologie*; eine *Geschichte der Geschichte*, oder die Darstellung der Art und Weise, wie die Bearbeitung der einzelnen Theile der Geschichte geschehen ist, wohin auch die *Literärsgeschichte* gehört.

Aus dem Begriffe der *ästhetischen* Kultur gehet die Darstellung der *Geschichte der einzelnen Künste* hervor, deren einzelne Theile dann wieder als Species der verschiedenen Hauptgattungen

gen isolirt behandelt werden können. Geschichte der Beredsamkeit, der Dichtkunst, der Tonkunst, der Malerei, der Baukunst, der Plastik, der Tanzkunst, der Mimik, der Schauspielkunst, der Gartenkunst.

Aus dem Begriffe der *moralischen* Kultur gehet die Darstellung der Geschichte des eigentlichen moralischen Lebens des Menschen hervor: Geschichte der *Sittlichkeit*, die aber, da wir das innere Princip der menschlichen Handlungen nur aus den Handlungen selbst (als Erscheinungen) beurtheilen können, nur als *Geschichte der Sitten* behandelt werden kann; Geschichte der *Religion* überhaupt, und der *einzelnen positiven Religionen* insbesondere; Geschichte des *rechtlichen Vereins*, wohin die Geschichte der *Gesetzgebung*, der *Politik*, der *Constitutionen*, des *politischen Gleichgewichts*, des *Handels*, der *Kriege* u. s. w. gehört.

(Die Geschichte der Philosophie: Buhle, Tennemann, Tiedemann, Staudlin, Plessing, Meiners, Büsching, Eberhard, Gurlitt, Socher, Adelung, Eberstein, Reinhard etc.

Die Geschichte der mathematischen Wissenschaften: Kastner, Fischer, Gmelin, Hoyer etc.

Kirchengeschichte und einzelne theologische Wissenschaften: Mosheim, Cramer, Semler, Walch, Schröckh, Plank, Spittler, Henke, Ziegler, Corrodi, Staudlin, Ammon, Meyer, Schuler, Flüge etc.

Die Geschichte der Aesthetik: *Winkelman, Bouterweck, Nasser, Fiorillo, Forkel, Büsching, Flögel, Hartmann etc.*

Die Geschichte der klassischen Literatur und Archäologie: *Heeren, Eschenburg, Siebenkees.*

Die Geschichte des Schulwesens: *Ruhkopf, Meiners etc.*

Die Geschichte des Handels: *Fischer.* — Geschichte der teutschen Landwirthschaft: *Anton.*

Geschichte der Medicin: *K. Sprengel.*

Geschichte der Kriege: *Archenholz, Tempelhof, Schiller, Posselt etc.*

Literaturgeschichte: *Jöcher - Adelung, Hamberger, Fabricius, Meusel, Ladvoat-Baur, Denis, Wachler, Eichhorn, Wald, Büsching, Wahl, Dahler, Bouginé etc.*

Tabellarische Geschichte: *J. Hübner, Berger - Jäger, Gatterer, Pütter, Randel; Remer, Brunn, Höck, Hübler, Bredow, Kruse, Seiler, Vater etc.)*

66.

i) Universalgeschichte.

Die Universalgeschichte (unrichtig: *Weltgeschichte* genannt) umschließt die ganze Vergangenheit des menschlichen Geschlechts seit seinem Entstehen auf dem Erdboden bis auf den gestrigen Tag. Der Umkreis derselben ist in der That unermesslich, und diesen ungeheuern, in der Specialgeschichte nach den Gesetzen
L der

der historischen Kritik bearbeiteten, Stoff zu einer lebensvollen Form, die innere Einheit hat, zu gestalten, ist die Aufgabe an den Stylisten der Universalgeschichte. Soll seine Darstellung befriedigen; so müssen *Synchronismus* und *Chronologie* in ihr aufs unzertrennlichste, aber auch aufs zweckmässigste verbunden seyn. Der *Synchronismus* vermittelt nämlich für die Phantasie das *Bild des Gleichzeitigen*; die *Chronologie* aber für den Verstand die *Kette der Aufeinanderfolge* der Facten.

(Die von teutschen Gelehrten bearbeitete Uebersetzung von Guthrie und Gray, Bossuet-Cramer, Schlözer, Gatterer, Schröckh, Beck, Remer, Eichhorn, Galletti, Hübler etc.)

67.

k) Geschichte der Menschheit.

So wie sich die Kulturgeschichte zur Specialgeschichte verhält; so verhält sich die Geschichte der Menschheit zur Universalgeschichte. Ferner: so wie sich die Specialgeschichte zur Universalgeschichte durch ihre Vorarbeiten verhält; so muß die Kulturgeschichte der Geschichte der Menschheit vorarbeiten. Statt des Begriffes: *Kultur*, der an der Spitze der Kulturgeschichte steht, steht an der Spitze der Geschichte der Menschheit der Gattungsbegriff: *Menschheit*. Die *Geschichte der Menschheit*, die, unabhängig von jedem philosophischen Systeme,
auf

auf den *reinen Begriff* der Menschheit gegründet, übrigens aber *durchgehends auf Facta* aufgeführt werden muß, setzt eine vollendete und vollständige Bearbeitung *aller* einzelnen untergeordneten Theile der Kulturgeschichte voraus, und ist die *Darstellung dessen, was* das menschliche Geschlecht, *als Gattung*, geworden ist, *unter der Totalität einer vollendeten stylistischen Form*, in welcher der Stoff von der Form unzertrennlich, und das, was die Menschheit geworden ist, zugleich nach allen *historischen Momenten, wie* sie es geworden ist, *in einer und derselben Totalität* erscheint. Nie sollten Kulturgeschichte und Geschichte der Menschheit mit einander verwechselt werden. In der Kulturgeschichte steht der allgemeine Begriff *Kultur*, mit seinen Speciebus: intellectuelle, ästhetische und moralische Kultur, an der Spitze, so daß die Kulturgeschichte alles das entwickelt, was der Mensch in Hinsicht auf diese einzelnen, hier zur Totalität der Form verbundenen, Kulturmomente geworden ist; in der Geschichte der Menschheit aber wird an den Begriff: *Menschheit*, die Darstellung dessen angeknüpft, wie *der Mensch*, als Repräsentant seines Geschlechts, durch die Perfectibilität seiner Anlagen und *nach dem unermesslichen Spiele seiner Freiheit*, auf Erden bald *vorwärts* geschritten, bald *rückwärts* gegangen ist, um die Menschheit, als Totalität, als ein *sich selbst und zwar durch sich selbst entwickelndes Ganze* darzustellen. Alles also, was der Mensch *durch Freiheit* wird und vollbringt, begründet die *historische Wissenschaft*, die wir

Geschichte der Menschheit nennen, und die eben so in der Darstellung unter der Totalität einer stylistischen Form erscheinen muß, wie in dem Menschen selbst der vollendeteste *Organismus*, aus der Identität des physischen und geistigen Lebens hervorgehend, wahrgenommen wird. — Zur Bearbeitung der Geschichte der Menschheit wird also ein Historiker gehören, der in demselben Grade Philosoph ist, wie er das unermessliche Feld der Universalgeschichte umschließt.

(Home, Zambaldi, Ferguson, Tetens, Neeb, Irwing, Kraft, Zimmermann, Iselin, Hirschfeld, Ith, Meiners).

I. Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Abhdl. — Woltmann, *Plan für historische Vorlesungen*, Jena 1794. — Schiller, *was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte*, Jena 1790. — Herder, *Ideen zu einer Philos. der Geschichte der Menschheit*, 4 Theile. — Dominikus, *über Weltgeschichte und ihr Princip*, Erf. 1791. — Stapfer, *die fruchtbarste Entwicklungsmethode der Anlagen des Menschen, zufolge eines kritisch - philosophischen Entwurfes der Kulturgeschichte unsers Geschlechts*, Bern 1792. — Vierthaler, *philos. Geschichte der Menschen und Völker*, 5 Th. Salzb. 1787 ff. — Adelung, *Versuch einer Gesch. der Kultur des menschl. Geschlechts*, Leipzig 1782. — Pölit, *Grundlinien zur pragmatischen Weltgeschichte*, Leipzig 1794; *Dessen Geschichte der Kultur der Menschheit*, 1 Th. Leipzig 1795; *Derselbe*, über die letzten Principien der Philosophie, und über das daraus resultirende Princip zu einer Phil. der Gesch. der Menschheit, in Eggers teutsch. Mag. 1797, July, S. 44 ff. — Hegewisch, über die Wahr-
schein-

scheinlichkeit eines künftigen vollkommenern Zustandes der Menschheit, in Eggers Mag. 1795. July, S. 36 ff. — K. S. Zachariä, *in wiefern ist Geschichte als Wissenschaft möglich?* in f. Journal für Phil. April 1796. — Bartoldy, *Einleit. zur Geschichte des ältern Europa*, Th. 1. Berl. 1794. — Condorcet, *Entwurf eines historisch Gemäldes der Fortschritte des menschl. Geistes*, überf. von Pof-selt, Tüb. 1796. — J. G. Eichhorn, *allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa*, 2 Th. Götting 1796. — Fr. Majer, *Briefe über das Ideal der Geschichte*, Lüb. 1796. — *Derfelbe*, *zur Kulturgeschichte der Völker*, 2 Th. Leipz. 1798, mit Vorrede von Herder. — von Eggers, *Skizze und Fragmente einer Geschichte der Menschheit*, 3 Th. N. A. 1803. — Jenisch, *universalhistorischer Ueberblick der Entwicklung des Menschengeschlechts, als eines sich fortbildenden Ganzen, eine Philosophie der Kulturgeschichte*, 2 Th. Berlin. 1801. — Buchholz, *Darstellung eines neuen Gravitationsgesetzes für die moralische Welt*, Berl. 1802. — Heynig, *Ideen zur Geschichte des grossen Ganges der Kultur und der Menschheit in der Welt*, Zwickau, 1803. — Gotsch, *Geschichte der Kultur des Menschengeschlechts etc.* 3 Theile, Wien, 1803. — (Carus) *Ueber die Idee und bisherige Behandlung einer Geschichte der Menschheit*, in der Leipz. Lit. Zeit. 1804, St. 1, 2, 4, 5, 26. —

68.

4) Der Lehrstyl.

Wenn der Stoff des historischen Styls auf Factis beruht; so besteht der Stoff des didactischen Styls in Begriffen. Wenn bei dem historischen Style die Sphäre der Erscheinun-

nungen auſſer uns unter der Einheit der ſtyliſtiſchen Form dargeſtellt wird; ſo wird bei dem didactiſchen Style die *Sphäre unſrer Erkenntniſs*, die in ſubjectiven Begriffen beſteht, zur Einheit der ſtyliſtiſchen Form erhoben. So weit alſo die Sphäre der Begriffe iſt; ſo weit iſt auch die Sphäre des didactiſchen Styls. Das allgemeine Geſetz der Form, das Geſetz der innigſten Harmonie zwiſchen Korrectheit und Schönheit, gilt für jede einzelne Form des didactiſchen Styls. Denn da der Stoff des didactiſchen Styls in Begriffen beſteht, die Korrectheit aber auf der durch die Darſtellung verſinnlichten Wahrheit innerhalb der Begriffe beruht; ſo hängt die Korrectheit im didactiſchen Style von der Wahrheit der Begriffe ab, welche den Stoff des didactiſchen Styls ausmachen. Dagegen müſſen, in Hinſicht auf die Schönheit der Form, die als korrekt dargeſtellten Begriffe in der Darſtellung als ein *organisches lebensvolles Ganze* erſcheinen, das eben ſo durch die Verſinnlichung im Ausdrücke, als durch die Freiheit der Bewegung gefällt. Die Art und Weiſe der Vereinigung der Korrectheit und Schönheit im didactiſchen Style hängt aber von der *ſubjectiven* Beziehung des Stoffes auf die Form, d. h. von der für den Stoff völlig angemessenen producirten Form ab, durch welche die Mannigfaltigkeit, die Kraft und die höhere Gewandtheit des Styliſten ſich am ſicherſten bewährt. Ob nun gleich *Belehrung und Ueberzeugung* der nächſte Zweck des didactiſchen Styls iſt; ſo ſoll doch auch die

die in einem stylistischen Producte dargestellte Erkenntniss (die Masse von Begriffen), nach ihrer subjectiven Vollendung in dem Gemüthe des Darstellenden, so in der Form erscheinen, dass das Gefühlsvermögen und der Wille ebenmäßig dadurch bewegt, und alle Kräfte des menschlichen Geistes in ein harmonisches freies Spiel gesetzt werden.

Noch fehlt eine befriedigende Theorie des *didactischen Styls*. *Adelung, über den Styl, Tb. 2, S. 80 ff.* — *Eschenburg, Theorie der sch. Wissensch. S. 316 ff.* — *Maass Rhetorik, S. 281 ff.*

69.

Eintheilung des Lehrstyls.

So verschiedenartig auch die Formen sind, unter welchen die Sphäre von Begriffen, welche die Totalität der subjectiven Erkenntniss ausmachen, dargestellt werden kann; so lassen sie sich doch unter folgende *fünffache* Klassifikation bringen:

- 1) Der *systematische* Lehrstyl, wenn man irgend einen Theil, oder ein größeres Gebiet der menschlichen Erkenntniss in sich zusammenhängend, vollständig, erschöpfend, und nach allen seinen Umgebungen darstellt;

2)

- 2) der *kompensiarische* (auch *epitomatorische*) Lehrstyl, wenn man ein abgeschlossenes Gebiet der menschlichen Erkenntniss zwar in sich zusammenhängend und erschöpfend, aber so *gedrängt* darstellt, dass man die völlige Ausführung der einzelnen Theile der gedrängten Uebersicht aufopfert;
- 3) Der *erläuternde* (*commentirende*) Lehrstyl, wenn man die einzelnen Theile eines systematisch dargestellten Ganzen weiter ausführt; die mit der systematischen Darstellung nicht selten verbundene Terminologie erklärt, und den ganzen Umkreis verwandter oder widersprechender Meinungen berücksichtigt etc.;
- 4) der *populäre* Lehrstyl, wenn man einen wissenschaftlichen Gegenstand so darstellt, dass man alles von ihm trennt, was den eigentlichen Gelehrten ausschliessend angeht, und nur diejenigen Theile desselben in einer lichtvollen Uebersicht und leichtfasslichen Darstellung behandelt, welche man auch ohne gelehrte Vorkenntnisse verstehen, und mit dem wirklichen Leben in Verbindung bringen kann;
- 5) der *dialectisch-kritisirende* Lehrstyl, wenn man das Gesetz der Form zur Prüfung und Beurtheilung einer vorhandenen stylistischen Form aus irgend einem wissenschaftlichen Gebiete anwendet, um theils über die Behandlung des Stoffes, theils über

über die Vollendung der Form zu einem bestimmten Urtheile zu gelangen.

70.

a) *Der systematische Lehrstyl.*

Wenn ein *System* das planmässig angelegte und ebenmässig durchgeführte Ganze ist, in welchem entweder eine ganze Wissenschaft (und also eine in sich abgeschlossene Sphäre der menschlichen Kenntniss), oder doch ein bestimmter Theil der subjectiven menschlichen Erkenntniss nach allen seinen Umgebungen dargestellt wird; so verlangt das Gesetz der Form, dass nicht nur der unter der Form dargestellte Stoff zusammenhängend, vollständig und erschöpfend erscheine, sondern dass die Form selbst als Totalität aufgefasst werde, und ein reines Wohlgefallen an ihr bewirke. In einem Systeme müssen daher alle dargestellte Begriffe unter sich selbst übereinstimmen (*formelle Wahrheit* haben), und dadurch die Einheit und innere Verkettung des Ganzen bewirken, so dass weder Lücke noch Sprung wahrgenommen werden, vielmehr muss man das leitende Princip, nach welchem alle Theile verbunden sind, in der Ausführung, Haltung und Behandlung der einzelnen Theile und in deren Verhältnisse zum Ganzen überall wiederfinden; zugleich muss aber auch die Form als ein organisches Ganze, nach der ihr mitgetheilten höhern Verfinnlichung in der Darstellung, erschei-

scheinen. — Zum systematischen Lehrstyle gehören:

- 1) *Das System*, von welchem alles das im Allgemeinen gilt, was hier vom systematischen Lehrstyle gesagt worden ist.
- 2) *Die Abhandlung*, welche die systematische und erschöpfende Darstellung irgend eines *Theiles*, oder eines *Abchnitts* aus einem grössern wissenschaftlichen Ganzen enthält. Sobald aber alle einzelne Theile der Wissenschaften in einzelnen Abhandlungen, die aber, der stylistischen Form nach, als Totalität erscheinen, behandelt würden; so würde selbst das Ganze der Wissenschaft dadurch in der Darstellung wesentlich gewinnen. — Uebrigens gilt in stylistischer Hinsicht für die Abhandlung, als ein *kleineres* Ganze, das, was für das System, als das grössere abgeschlossene Ganze, gilt.

(Reinhard, Kant, Spalding, Garve, Engel, Mendelssohn, Lessing, Forster, Sturz, Herder, Eberhard, Manso, Heydenreich, Schlosser, Zacharia, Lichtenberg etc.

- 3) *Die Vorlesung*. Vorlesungen sind entweder isolirte für sich bestehende Ganze, und, als solche, Fragmente aus ganzen Wissenschaften; oder es wird in ihnen eine Wissenschaft allmählig nach ihrem ganzen systematischen Zusammenhange durchgeführt,

führt, und zwar so, daß *durch die Form der Darstellung*, beim Schlusse der Vorlesungen, ein Bild von der Totalität der dargestellten Wissenschaft hervorgebracht worden ist. In *stylistischer Hinsicht* dürfen sie daher nicht ein bloßes trockenes Gerippe irgend einer Wissenschaft enthalten; eben so wenig dürfen sie durch erkünstelten rhetorischen Schmuck bloß überreden, statt zu überzeugen; vielmehr sollen sie *durch Stoff und Form* die gesammten geistigen Vermögen in ein freies harmonisches Spiel setzen.

(Mendelssohn, Jerusalem, Gellert, Heydenreich, Fichte, Schelling etc.)

71.

b) *Der kompendiarische Lehrstyl.*

Das Kompendium ist das System *in einem verjüngten Maasstabe*; es ergehen also an die Ausarbeitung desselben alle die Forderungen, welche an die Darstellung des Systems ergehen, nur unter *der Modifikation*, daß die Form auf eine *gedrängte Uebersicht* über die Wissenschaft berechnet sey. Zwar darf die Kürze des Kompendiums nie die *systematische Haltung* der Wissenschaft selbst beeinträchtigen, vielmehr muß die *Symmetrie* der einzelnen Theile des Ganzen aus der kompendiarischen Form hervorleuchten; aber dadurch unterscheidet sie sich

sich von dem Systeme, daß sie die weitere Ausführung der Gegenstände der mündlichen Erläuterung, oder dem Scharfsinne des Lesers überläßt, und die einzelnen Theile des Systems mehr nur mit kräftigen Zügen andeutet, und unter der allgemeinsten Hülle des logisch durchgeführten Planes bezeichnet, als das Detail selbst ausführlich entwickelt.

(*Platners Anthropologie und Aphorismen; Eschenburgs Archäologie, Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Wissenschaftskunde; Maafs Rhetorik; Jacobs Erfahrungsseelenlehre, Moral, Naturrecht; Ammons Moral; Adelungs Sprachlehre; Eichhorns Literärgeschichte u. a. zeichnen sich als zweckmäßige Compendien aus*).

72.

c) *Der commentirende Lehrstyl.*

Jedes in sich vollendete System verlangt, um ganz umschlossen und verstanden zu werden, einen völlig wissenschaftlich gebildeten, glücklich organisirten, und mit der Wissenschaft, welche im Systeme dargestellt wird, schon bekannten Kopf. Je concentrirter der innere Zusammenhang des Systems, je neuer die Behandlung einer Wissenschaft in demselben, je origineller und ungewöhnlicher die in dasselbe aufgenommene Terminologie ist; desto nöthiger ist es, daß durch *Commentare* die Uebersicht und Beurtheilung eines Systems erleicht-

leichtert, sein Verstehen befördert, die wissenschaftliche Terminologie erklärt und popularisirt, das Neue und Eigenthümliche desselben mit dem in diesem Fache bereits Geleisteten zusammenstellt, der Geist der entgegengesetzten Systeme geprüft, das schwer zu verstehende durch zweckmäfsig gewählte Beispiele erläutert, und Manches, was man an demselben tadelte, tiefer begründet, oder unter einer befriedigenden Ansicht dargestellt werde. Kaum bedarf es der Erinnerung, dafs alle Weitschweifigkeit und Durchwässerung des Systems von einem gut geschriebenen Commentare ausgeschlossen bleiben müsse. — Dasselbe gilt auch von den *Parallelen*, die ebenfalls hieher gehören, in welchen mehrere Systeme, oder die einzelnen Lehrstücke desselben mit einander verglichen, und vermittelt dieser Vergleichung ein Princip für die nähere Bestimmung des wissenschaftlichen Gehalts der parallelisirten Systeme aufgefunden wird. Vielseitige Ansicht der von mehrern verschiedenartig dargestellten Gegenstände; unpartheiische Würdigung jedes wahren Verdienstes; Toleranz gegen fremde Meinungen — und eigener Fortschritt mit dem Geiste des Zeitalters in wissenschaftlicher Hinsicht, müssen die Eigenschaften dessen seyn, der eine Parallele unter einer vollendeten stylistischen Form aufstellen will.

d) *Der populäre Lehrstyl.*

Populär heisst, im Gegensatze der systematischen Behandlung eines wissenschaftlichen Gegenstandes, diejenige Darstellung desselben, welche alles das von derselben ausschliesst, was entweder bloß für die eigentlichen Gelehrten, oder auch bloß für die völlig Eingeweihten in einer bestimmten Wissenschaft verständlich ist, so daß man die Darstellung theils ohne tiefere wissenschaftliche Vorkenntnisse verstehen, theils durch sie von dem Zusammenhange des dargestellten Gegenstandes mit dem wirklichen Leben überzeugt werden kann. Dessen ungeachtet darf sie nicht oberflächlich und leicht feyn, wenn sie sich auch nicht auf letzte Principien stützt; vielmehr muß ihre Form eine solche Einheit enthalten, in welcher die einzelnen Theile des Stoffes sorgfältig gruppirt, die wichtigsten Momente bestimmt hervorgehoben, und nach ihrer Beziehung und Anwendbarkeit aufs Leben dargestellt erscheinen. Nothwendig muß der populäre Schriftsteller die Wissenschaft, oder den Theil derselben, den er popularisiren will, ganz übersehen; zugleich muß er aber auch eine solche Leichtigkeit, Faßlichkeit und Gewandtheit des Styls besitzen, daß durch diese Eigenschaften seine Darstellung wirklich auf ein größeres Publikum wirke, und die popularisirte Wissenschaft in demselben weiter verbreite.

Zum

Zum populären Lehrstyle gehören:

- 1) *Sprüchwörter*, welche gewisse, aus einzelnen Erfahrungen und Vorgängen des gemeinen Lebens abgeleitete, Ausdrücke und Redensarten in sich enthalten, deren man sich, zur Bezeichnung dieser Erfahrungen und Vorgänge, bedient. Sie können in der höhern stylistischen Form nur selten und mit Vorsicht gebraucht werden.
- 2) *Gemeinplätze* (*loci communes*); solche einfache und verständliche Sätze, bei deren Gebrauche man auf eine allgemeine Bekanntheit mit denselben, und deshalb auch auf die Zustimmung der Mehrheit in der Beziehung derselben auf die Erläuterung eines gegebenen Falles rechnen kann.
- 3) *Sentenzen*; solche sinnvolle und gehaltreiche einzelne Sätze, welche eine entweder weniger bekannte Wahrheit, oder eine bekannte Wahrheit unter einer neuen Form, in einem neuen Zusammenhange, und nach einer geistvollen Gruppierung mit andern Begriffen, in sich enthalten. Ohne Scharffinn und natürlichen Witz werden sie nicht gelingen.
- 4) Die *katechetische und sokratische Form*. Das Eigenthümliche der *erstern* besteht in dem *Abfragen* von Begriffen, die man vorher *mündlich* mitgetheilt hat, um sich zu über-

überzeugen, ob man verstanden worden sey; das Eigenthümliche der *zweiten* aber beruht auf einer solchen Entwicklung gewisser Begriffe und Wahrheiten in der dialogischen Form, nach welcher man sie nicht mitzutheilen, sondern sie die zu belehrenden Individuen in sich selbst auffinden lehrt. — Beide verlangen eine vollständige Bemächtigung der Gegenstände, welche man auf diese Art mittheilen will, und eine sorgfältig berechnete Herablassung zu den Eigenthümlichkeiten, Schwächen und Vorkenntnissen Anderer; beide verlangen in der stylistischen Behandlung eine lebhafte Vergegenwärtigung der gedachten Subjecte, die man belehren will, und ein genaues Festhalten des einmal gewählten Charakters des Lehrers und der zu Belehrenden. (*Dolz etc.*)

- 5) *Jugendschriften* haben die Bestimmung, die Ausbildung und Entwicklung der heranwachsenden Menschheit in intellectueller, ästhetischer und moralischer Hinsicht zu befördern. Sie dürfen deshalb nichts Unverständliches in sich enthalten; sie müssen in einer edlen, aber deutlichen Sprache geschrieben seyn; sie müssen genau den Kräften und Vorkenntnissen einer gewissen bestimmt gedachten Periode des jugendlichen Alters anpassen, und die Kräfte der Jugend in ein lebhaftes Spiel versetzen, das sie zugleich vor Vielwisserei, und vor blindem Nachbeten auf Auctorität bewahrt.

wahrt. (*Weisse, Campe, Rochow, Salzmann, Glatz, Engelhardt etc.*).

- 6). *Volkschriften* sollen dem größern Theile des erwachsenen Menschengeschlechts, dem gemeinen Manne, richtige Begriffe über die wichtigsten Angelegenheiten des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über Gegenstände der Natur und der moralischen Welt, über Erfindungen und Bequemlichkeiten, über Verbesserungen ihrer Lage u. s. w. mittheilen, dadurch die Vorurtheile und den herrschenden Aberglauben erschüttern, und mit Sorgfalt und Vorsicht die allmähliche Aufklärung eines so großen Theils der Menschheit bewirken. (*R. Z. Becker, Salzmann, Schlez, Steinbeck etc.*)

74.

e) *Der dialectisch - kritisirende Lehrstyl.*

Um zu prüfen, ob das Gesetz der Form auch in den verschiedenartigen stylistischen Darstellungen festgehalten, und die Form mit dem Stoffe in der Darstellung identisch sey, muß es eine stylistische, und zwar dem Lehrstyle zugehörende, Form geben, welche den *Maassstab für die Beurtheilung aller stylistischen Producte in Hinsicht auf das Gesetz der Form* in sich enthält. Der dialectisch - kritisirende Lehrstyl zerfällt daher in *Dialectik* und *Kritik*. Die *erstere* betrifft zunächst die Prüfung des vermit-

M telst

telst der Form erscheinenden Stoffes; die zweite beschäftigt sich mit der Beurtheilung der Form, als einer *stylistischen Totalität*. — Die Dialectik (die Kunst, den Schein von der Wahrheit, durch Anwendung logischer Principien, zu erkennen) entwickelt also die formelle Wahrheit der in der *stylistischen Form* verbundenen Sätze, trennt die Scheingründe von den wahren, und begründet das sichere Urtheil über den *wissenschaftlichen Gehalt* eines *stylistischen Products*. Die Kritik hingegen bestimmt, in *stylistischer Hinsicht*, ob die Form mit dem Stoffe identisch, und also die anpassendste unter allen möglichen sey; welche von den drei Schreibarten gewählt, und wie dieselbe im Detail der Darstellung gehalten worden sey; und endlich, ob die Form an sich eine *stylistische Totalität* ausmache. Zu dem dialectisch-kritifirenden Lehrstyle gehören aber:

- 1) Die *Disputation*, oder die mündliche Beurtheilung und Prüfung eines *stylistischen Products* nach Stoff und Form gegen den anwesenden Urheber desselben. Kenntnisse, Gewandtheit im Ausdrucke, logische Fertigkeit und Humanität im Tone müssen sie leiten.
- 2) Die *schriftliche Prüfung* besteht in der Beurtheilung einer aufgegebenen Bearbeitung wissenschaftlicher Gegenstände in Hinsicht auf Stoff und Form. Sie hat Vorzüge vor der mündlichen.

- 3) Die *Recension*, die, als vollendetes stylisches Product, theils den Inhalt einer Schrift genau referiren, theils den Geist und die Tendenz derselben bestimmt charakterisiren, theils den wissenschaftlichen Gehalt derselben mit umschliessender Sachkenntniß und Unpartheilichkeit würdigen, und den Styl derselben nach dem Gesetze der Form (versteht sich, selbst in einem gebildeten Style) beurtheilen soll. (*Greilings vorläufige Gedanken zu einer Theorie der Recensionen*, in *Fichte und Niethhammers phil. Journ.* 1797, St. 6, S. 119 ff.)
-

IV.

P o ë t i k.

75.

Begriff derselben.

Die unermesslichen *Ideale*, welche sich im innern Heiligthume des menschlichen Geistes entfalten, stehen mit jedem der drei geistigen Vermögen in einem, diesem Vermögen eigenthümlichen, Zusammenhange. Das Vorstellungsvermögen erkennt in ihnen die höchsten und letzten Ideen der Vernunft, welche durch die Kraft der productiven Phantasie versinnlicht und so in Ideale verwandelt werden. Das Begehrungsvermögen nimmt in diesen Idealen die

die erhabensten Zielpuncte der menschlichen Thätigkeit wahr, und das *Gefühlsvermögen* bezieht sich auf sie, als auf die *versinnlichte höchste Vollendung der menschlichen Natur*; aber eben in dieser Beziehung erkennt es sie als *unermeßlich, grenzenlos und überschwenglich* an. Steht nun mit dieser Rührung der Gefühle durch das Idealische die *productive Kraft der Phantasie* in Verbindung; so entspringt aus dem, seinem Wesen nach unerklärbaren, Zusammenwirken des Gefühlvermögens und der productiven Phantasie die *dichterische Begeisterung*, welche ohne die Vergegenwärtigung des Idealischen und ohne den Drang zur Darstellung desselben nicht denkbar ist. Das *innere poëtische Leben*, d. i. die Rührung und Erschütterung des Gefühls durch das Idealische und die durch diese Rührung und Erschütterung erhöhte und gesteigerte Kraft der Phantasie zur Hervorbringung einer ästhetischen Form, ist also die Bedingung der *poëtischen Darstellung*. Der Charakter eines poëtischen Kunstwerks beruht daher auf der *vollendeten Versinnlichung und Darstellung der im Gefühlsvermögen angeregten Ideale*, vermittelt einer Form, welche die productive Phantasie hervorbringt und derselben den reinen Ausdruck des tief bewegten Gefühls mittheilt. Die poëtische Form stehet, als ästhetische Totalität, unter dem Gesetze der Form, unter der innigsten Harmonie zwischen Correctheit und Schönheit. Beide müssen die Totalität der Form constituiren, so daß beide ver-

vermittelt der Form sich *in der Anschauung als Eins* dem Gefühle ankündigen. — Dadurch unterscheidet sich denn der *Organismus* einer vollendeten *poëtischen* Form ganz von dem Organismus eines vollendeten Products der *Prosa*, in welchem das Gesetz der Form nur auf die Totalität der Darstellung von *Begriffen* (nicht aber von Gefühlen, wie in der *Poësie* — oder von Trieben, wie in der *Sprache der Beredsamkeit* —) angewendet wird. Wenn überall bei dem *Prosaiker* das *Individuum* hervorschimmert; so verklärt sich in der *Poësie* die Individualität zur reinsten und freiesten Repräsentation der *vollendeten Menschheit*. Die *reine Menschheit* in der Unendlichkeit ihrer Gefühle versinnlicht der *Dichter*, und seine Begeisterung hebt ihn über die Schranken des Individuellen, und stellt ihn in den Mittelpunkt seines ganzen Geschlechts. Zu *diesem* spricht er; in dem Charakter und in dem Namen *desselben* schildert er; so wie er fühlt, sollen und können *alle* fühlen, denn in allen ist die *Richtung auf das Idealische* begründet, und in allen das Bestreben, das Idealische zu realisiren, und, wenn dies unmöglich ist, dasselbe wenigstens in unendlichen Gefühlen aufzufassen, und diese unendlichen Gefühle in der Totalität einer vollendeten Form darzustellen.

Ob nun gleich der *Stoff*, als solcher, nie vor das Forum der Form gehört; so hängt doch

doch von demselben die *Richtung des Gefühls auf das Idealische*, mithin auch die daraus entstandene *Totalität*, die *frei producirte poëtische Form*, ab. Aus diesem Princip, das in der *Subjectivität des Gefühlsvermögens* selbst seinen Grund hat, geht die *Klassifikation der einzelnen poëtischen Formen* hervor:

- 1) Die *lyrische Form* enthält die *idealisirte Darstellung bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*;
- 2) die *historische Form* enthält die *idealisirte Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form*;
- 3) die *didactische Form* enthält die *idealisirte Darstellung von Begriffen, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*;
- 4) die *gemischten Formen* endlich sind aus dem Charakter zweier, oder aller dreier der aufgeführten Formen zusammengesetzt und vereinigt in der *Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*.

(Schillers kl. prof. Schriften, Th. 4, S. 273 ff. — Fr. Schlegel, über das Studium der griechischen Poësie, in s. Schrift: die Griechen und Römer, Th. 1, S. 1 ff. Neustrel. 1797. — Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1, S. 249 ff. und im kurzgef. Handwört. S. 309 ff. so wie in den Originalideen, Th.

Th. 3, S. 151 ff. — Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten*, Th. 1, Berl. 1785, N. A. 1804. — Klopstock, *Fragmente über Sprache und Dichtkunst*, Hamb. 1779. — Pörschke, *Ged. über d. Ph. des Sch.* Th. 2, S. 10 ff. — J. G. J. Hermann, *Disp. de differentia prosae et poëticae orationis*, Lips. 1805. — Humboldt, *ästhetische Versuche*, Th. 1, S. 20 ff. — Ortman, *Umfang der heutigen Poësie*, 1 T. Sulzb. 1795. — J. Lorey, *Theorie der Dichtkunst*, Tüb. 1801. — Clodius, *Entwurf einer systemat. Poëtik*, Leipz. 1804. — Die vollständige *Literatur der Poetik* vergleiche man in meiner *Sprachkunde*, S. 258 ff.)

76.

a) *Die lyrische Form.*

Der Charakter der lyrischen Form ist *idealisirte Darstellung* (nicht Erregung) *bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*. In der Einheit dieser Form muß die Darstellung des Objects und die Darstellung der Individualität des Dichters unzertrennlich verbunden seyn, so daß man die Form selbst vernichten müßte, wenn man die dargestellte objective Totalität von der in derselben ausgedrückten Subjectivität des Dichters trennen wollte. Für die Anschauung sind deshalb die Objectivität des dargestellten Gegenstandes, und das subjective Gefühl des Dichters Eins. Doch bestimmt der verschiedenartige Ausdruck des angeregten subjectiven Gefühls und der Grad der Stärke und des Schwunges def-

desselben den verschiedenartigen Charakter der einzelnen lyrischen Formen, zu welchen 1) das *Lied*, 2) die *Cantate*, 3) die *Elegie*, 4) die *Heroide*, 5) die *Ode*, 6) die *Hymne*, 7) die *Dithyrambe*, 8) das *Sonnet* gehört.

(Die *Literatur* der lyrischen Poësie in meiner *Sprachkunde* S. 642 ff.)

77.

1) *Das Lied.*

Der Charakter des Liedes beruht auf der Darstellung nur *Eines* bestimmten Gefühls in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Der Ton des Liedes ist der Ton *reiner Freude*, der aus der subjectiven Stimmung des Gefühls hervorgehet, welches durch die Betrachtung eines Gutes angeregt wird, nach dem man sich sehnt, oder das man besitzt, oder das der Phantasie überhaupt vorschwebt. Das Gefühl steht im Liede *mit sich selbst im Ebenmaasse*; dadurch unterscheidet sich das Lied *von der Ode*, die das Unendliche bei starker Vergegenwärtigung der Schranken der Endlichkeit darstellt. Zugleich ist das Lied dadurch *von der Elegie* verschieden, daß der in demselben herrschende *Ton der Freude* nicht durch die Beimischung einer hervorstechenden Wehmuth verdunkelt wird. — Man theilt das Lied in das *geistliche* und *profane* ein. Das *geistliche* Lied ist ein Gebet an Gott, und die Darstellung der

er-

erhabenen Rührung, die uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes, seiner Allheiligkeit und Allseligkeit, und bei der Vergegenwärtigung seiner Verhältnisse zu uns und unserer Verhältnisse zu ihm während der ganzen Dauer unserer gegenwärtigen und künftigen Existenz, ergreift. Es kann daher der Ausdruck der bestimmten Gefühle des Dankes, der Bewunderung, der Vergegenwärtigung unserer Pflichten, der Reue über unsere Verirrungen, und unserer Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft seyn. — Das *profane* Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Vorgänge des Lebens angeregten, Gefühls. Es heißt *anakreontisches* Gedicht, sobald es die Freuden der Liebe und des Weins sinnlich vollkommen darstellt; es heißt *Volkslied*, wenn bei der Darstellung des bestimmten Gefühls sich die glückliche Wahl des Stoffes, mit der höchsten Simplicität der Behandlung desselben vereinigt. Für die Kultivirung der verschiedenen Volksklassen kann das Volkslied sehr wohlthätig wirken.

(Ueber das Lied überhaupt hat sich Heydenreich, *Syst. der Aesth. Th. 1, S. 343 ff.* geistvoll erklärt. — Ueber das Volkslied vergl. man Schillers *kl. prof. Schriften, Th. 4, S. 199 ff.* — Früzeitig schon ward unter den Teutschen das Lied von den Minnesängern, in der Folge von Luther, dann von den schlesischen Dichtern, und im achtzehnten Jahrhunderte von Haller, Hagedorn, Schlegel, Gellert, J. A. Cramer, Zacharia, Kronegk, Uz, Klopstock, Lessing, Kleist, Gleim, Weisse, Ramler, Karschin, Pfeffel, Blum, Götz, Münter, J. G. Jacobi, Lavater, Gotter, Bür-

Bürger, Voss, Hölty, den Stolbergen, Kretschmann, Claudius, Schubert, Göckingk, Göthe, Schiller, Alxinger, Blumauer, Overbeck, Kar. Rudolphi, Soph. Albrecht, Kl. Schmidt, Herder, Kosgarten, Matthison, Salis, Fr. Brunn, Heydenreich, Langbein, Manfo, Brinkmann (Selmar), Stäudlin, Thümmel, Halem, Conz, Neubeck, A. W. Schlegel, Mahlmann, Soph. Mereau, Tiedge, Arndt, Lindenmeyer, Lappe, Schreiber, A. Kuhn u. a. angebaut).

78.

2) *Die Cantate.*

Die Cantate muß als *Untergattung des Liedes* aufgestellt werden, da ihr, als Kunstwerk, kein eigenthümlicher Charakter zukommt. Weil sie Gefühle darstellt, gehört sie zur *lyrischen Form*; aber ihre Eigenthümlichkeit ist keine innere, sondern eine *äußere*, und beruht auf ihrer *Bestimmung für die musikalische Darstellung*. Die Cantate ist daher ein Product der lyrischen Poësie, dessen Inhalt der musikalischen Darstellung fähig, und auf diese Darstellung in der Anlegung und Durchführung des Ganzen berechnet ist. Dem Tone nach, der in ihr herrscht, gehört sie zwar zunächst dem Liede an, aber sie kann sich auch der Ode und Hymne nähern; nur müssen ihre einzelnen Theile Ein Ganzes bilden, dessen Vollendung auf der richtigen Haltung, Zeichnung und Durchführung des angeregten innern Gefühls beruht.



Da die Cantate zunächst, ihrer äufsern Gestalt und Erscheinung nach, auf die musikalische Darstellung berechnet, und nur durch diese erst als Kunstwerk vollendet ist; so muß der Dichter dem Komponisten *vorarbeiten*, und bei der Wahl des Stoffes, des Sylbenmaafes und Metrums, ja selbst in Chören und Arien, bei dem Gebrauche der einzelnen Vokale, den Komponisten nie aus dem Auge verlieren. Deshalb sollten Dichter und Komponist sich auf halbem Wege begegnen; der Dichter nämlich sollte Musik verstehen, und der Komponist der dichterischen Begeisterung folgen. — Wie beim Liede, kann man die Cantaten in *religiöse* und *profane* eintheilen; die ersten sind entweder überhaupt zur Feier der Gröfse Gottes und seines Verhältnisses gegen die Menschen, oder zur Darstellung und Versinnlichung gewisser Thatfachen und Lehren einer positiven Religion bestimmt; die zweiten aber feiern irgend einen Gegenstand des wirklichen Lebens, der Kunst, und der bürgerlichen Verhältnisse etc. (Geburtstagskantaten etc.). Beide können *dramatisch* von dem Dichter angelegt seyn, obgleich die dichterische Begeisterung dadurch keinen höhern Schwung erhält.

Die äufsern Form der Cantate beruht auf der Abwechslung des *Recitativs*, der *Arien* (wohin auch *Duett*, *Terzett* etc. gehören) und des *Chors*. Das *Recitativ* hat die Bestimmung, die darzustellenden Gefühle zu veranlassen und vorzubereiten, und überhaupt die Stimmung anzukündigen, in welche das Kunstwerk versetzen soll.

fol. In der *Arie* darf nur *Ein* bestimmtes Gefühl dargestellt werden, dessen Ausdruck sorgfältig in der musikalischen Begleitung gehalten seyn muß. Der *Chor* endlich concentrirt das *Gesamtgefühl*, das durch die Cantate, oder durch die einzelnen Theile derselben veranlaßt worden ist, und ist der Repräsentant der innern Stimmung der ganzen Gemeinde oder Versammlung.

Eschenburg, Theorie und Lit. der sch. Wiss. S. 205 ff. folgt größtentheils *Krause, von der musikalischen Poësie*, Berlin 1752. — *Herder, Adrasia*, St. 6, S. 324 ff. — *Fr. Rochlitz* in der *musikal. Zeit.* 1805, St. 8. — Unter den Teutschen haben gute Cantaten geschrieben: *Ramlr* (Tod Jesu; die Auferstehung und Himmelfahrt; die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem); *Niemeyer* (Lazarus; Thirza; Abraham auf Moria); *Patzke* (Tod Abels; Davids Sieg im Eichthale, Saul); *Schiebeler*; *Zachariä*; *Meissner* (Lob der Musik); *Jacobi*; *Gerstenberg*; *Münter* etc.

3) Die Elegie.

Der Charakter der Elegie beruht auf der Darstellung eines *gemischten* Gefühls, doch so, daß das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust

lust überwiegt. Dieses Gefühl zeigt sich in dem *Tone der Wehmuth*, die das Gemüth erfüllt, wenn es sich ein Gut vergegenwärtigt, dessen Besitz und Genuß entweder verloren gegangen, oder nicht erreichbar ist. Hier schmilzt das Gefühl der Unlust über den Verlust oder Nichtbesitz des Gutes mit dem Gefühle der Lust bei dem Gedanken an den ehemaligen, oder im Ideale vorschwebenden Besitz und Genuß des Guten so in Eins zusammen, daß zuletzt das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust überwiegt, und in jenes schwärmerische Entzücken übergeht, welches den Dichter bei der Darstellung der Elegie erfüllt. In dieser Darstellung ist daher das Gut selbst unter einer *idealistischen* Umgebung gezeichnet; es erscheint, seiner Vollkommenheit und Befeligung wegen, als ein von dem Gefühle nicht abzuweisendes Object, und unter einer Verfinnlichung, welche gleich frei über den Kreis der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in Hinsicht auf den Besitz, und Genuß dieses Gutes, gebietet. Je nachdem die Elegie entweder *Liebe*, oder *Freundschaft* oder *irdische Gegenstände*, oder *übersinnliche* (der Religion und sittlichen Ordnung der Dinge zugehörende) *Objecte* schildert, wird sie auch bald mehr, bald weniger die Farbe der höhern Begeisterung an sich tragen. Sie wird die Wehmuth der geläuterten Empfindsamkeit schildern, die theils mit der Erinnerung der ehemaligen genossenen Seligkeit, theils mit der innigsten Hoffnung der Annäherung, aber der versagten völligen Erreichung, an dem idealisirten Gegenstände hängt; sie wird über die sub-

jecti-

jectiven Fehler, oder über die Nothwendigkeit des Schicksals trauern, wodurch der Besitz des Gutes verloren ging; sie wird aber auch durch die Kraft der Phantasie dem Gefühle der Luft zuletzt das Uebergewicht über das Gefühl der Unlust sichern, wo das Subjective mit dem Objectiven in der Darstellung sanft verschmilzt, und zwar keine bleibende, aber doch eine unaussprechlich süsse Stimmung im Gefühlsvermögen hervorbringt. — Der Zauber der Vergangenheit und Zukunft umschweben also die Elegie; nur die *Gegenwart* verliert jedesmal in ihr bei der Zusammenstellung mit Vergangenheit und Zukunft, und *darin* liegt der Grund der herrschenden Wehmuth. — Von dem *Liede* ist die Elegie dadurch verschieden, daß jenes durch reine Freude, diese durch eine Freude erzeugt wird, welche mit Traurigkeit zwar vergesellschaftet ist, sie aber überwieget. Von der *Ode* ist die Elegie nicht durch das dargestellte Object verschieden, (denn jedes Object der Elegie eignet sich auch zur Darstellung in der Ode, weil in der Ode, wie in der Elegie der Charakter eines *gemischten* Gefühls hindurchschimmert); wohl aber durch den Grad der Begeisterung und der Kraft der Darstellung, indem der Odendichter seine subjective Kraft an der Darstellung des Höchsten versucht, der Elegiker aber in der Dämmerung einer ermatteten Kraft dahinschwebt, die sich nicht zur Odenfülle empor schwingt, und doch hinreicht, das Spiel der Phantasie an dem Objecte der Begeisterung zu erhalten, und der Darstellung des Objects durch

durch die subjective Begeisterung das Gepräge der idealischen Schönheit aufzudrücken.

Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1, S. 348 ff.; und im kurzgefassten Handwört. Th. 1, S. 370 ff. — Schiller, über naive und sentimentalische Dichtung, in d. kl. prof. Schriften, Th. 2, S. 87 ff.

Die Teutschen haben treffliche Elegien von *Klopstock, Hölty, Voss, Stolberg, Weisse, Göthe, Matthison, Gotter, Heydenreich, Kosgarten, Tiedge, Salis u. a.*

80.

4) *Die Heroide.*

Die Heroide ist, ihrem Charakter nach, *eine Untergattung der Elegie*. Der Dichter spricht nicht in seiner Individualität in ihr, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle *einer andern verstorbenen Person*, die diese Gefühle in der *Briefform* einem abwesenden Individuum mittheilt. Der Schmerz der Liebe und der Trennung ist nicht das einzige Object, aber doch gewöhnlich der hervorstechende Zug in der Darstellung. Die Darstellung der Heroide, als eines ästhetischen Ganzen, wird unter denselben Bedingungen, wie die Elegie, vollendet, und trägt dasselbe Kolorit des Gefühls. So wie die Elegie, kann sich die Heroide bisweilen zur leidenschaftlichen Stärke erheben.

(Ovid

(*Ovid* ist der Schöpfer der Heroide, die ihren Namen dadurch erhielt, daß ausgezeichnete Individuen aus dem *historischen* Zeitalter in ihr redend eingeführt werden. Der *äußern Form* nach gehört sie zur poëtischen Epistel, aber nach ihrem Charakter zur lyrischen Poësie.

Die besten teutschen Heroiden schrieb *Wieland* (8 Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde; im zweiten *Supplementbande* zu *f. sämmtl. Werken*, S. 201 ff.). *Schiebeler* hat zwei Heroiden in *f. auserlesenen Gedichten* (Hamb. 1773), wozu *Eschenburg* ein Gegenstück lieferte).

81.

5) *D i e O d e.*

In den Menschen liegt die Sehnsucht, das Streben *nach dem Idealischen*. Das Idealische besteht in der Versinnlichung einer Idee der Vernunft, die, vermittelt der Versinnlichung, aus dem Kreise des bloßen Erkenntnißmögens gerückt und der Einbildungskraft, dem Gefühls- und Begehrungsvermögen genähert wird. Je mehr aber, bei der Betrachtung des idealischen Gegenstandes, die Phantasie begeistert und das Gefühl gerührt wird; desto mehr kündigt sich auch im Gefühle der Abstand unserer Individualität zu dem vorschwebenden Ideale selbst, der unermessliche Abstand zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, an. Die hohe Begeisterung nun, wo das Individuum seine endliche Kraft an die Unendlichkeit des idealischen Gegenstandes hält, und, von dessen Erhabenheit durchdrungen, das Unvermögen der endlichen Kraft fühlt, jenen Gegenstand zu erreichen oder zu realisiren,

siren, aber denselben doch, im hohen Fluge der Begeisterung *darzustellen* und zu versinnlichen sucht, ist die Begeisterung des *Oden-dichters*. Sie bezeichnet das Streben *des subjectiven Gefühls* nach dem Ideale, das ihm in grenzenloser Ferne vorschwebt; das aber keine Idee der Vernunft zu erschöpfen, keine Bestrebung des Willens zu realisiren vermag. Die Ode ist also der Ausdruck der höchsten subjectiven Bewegung eines endlichen Geistes. Das *gemischte* Gefühl der Lust und Unlust liegt ihr zu Grunde; das Gefühl *der Lust*, angeregt durch die Erhabenheit des Gegenstandes und durch das Wohlgefallen an dem Schwunge der Phantasie und des Gefühls, das Idealische, in wiefern es das Gefühl unwiderstehlich afficirt hat, *darzustellen*; das Gefühl *der Unlust*, veranlaßt durch die Unmöglichkeit, das Ideal in der Wirklichkeit zu realisiren, und dadurch das Begehrungsvermögen in seinem Streben mit dem Gefühlsvermögen auszugleichen. In der Ode *überwiegt* aber das Gefühl der Lust, in dem Momente der Begeisterung, das Gefühl der Unlust, weil, durch den Schwung des Gefühls und der Phantasie, das Bestreben der Neigung verdunkelt, und das Gefühlsvermögen ergriffen und ausgefüllt wird von dem *Entzücken über die Realisirung des Ideals in der Darstellung*. In der Zeichnung der Ode vergißt der Geist die Endlichkeit seines Begehrungsvermögens; die Unermesslichkeit des Gefühls und die productive Kraft der Phantasie vergegenwärtigen das idealische Object, und

und rufen es gleichsam, als bestimmte Erscheinung, in den Kreis der Wirklichkeit herab. Je mehr nun dieses Herabrufen und Darstellen dem tiefbewegten Gefühle und der productiven Phantasie gelingt; desto vollendeter ist, in dem letzten Momente der Begeisterung, der Sieg des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust. —

Pörschke, Gedanken über die Phil. des Schönen, Th. 2, S. 51. — Unter den Teutschen haben die Ode angebaut: Haller, Hagedorn, J. A. Cramer, Uz, Cronegk, Kleist, J. G. Jacobi, Zachariä, Karschin, Wieland, Ramler, Blum, Klopstock, Willamow, Lavater, Denis, Niemeyer, die Stolberge, Voss, Kosegarten, Neubeck, Brinkmann (Selmar), Conz, Herder, Matthison, Heydenreich, Baggesen etc.

82.

6) *D i e H y m n e.*

Die *Hymne* hat keinen eigenthümlichen, von der Ode verschiedenen, Charakter, sondern ist eine *Untergattung der Ode*, nur mit der Darstellung eines bestimmten Objects. Das Unendliche nämlich, das sie aus der Unermesslichkeit subjectiver Gefühle darstellt, und zur Objectivität erhebt, ist *Gott, oder ein als Gottheit personificirtes* (allegorisches) *Wesen*. Bei der Darstellung dieses bestimmten Objects, in dessen Unendlichkeit die poëtische Begeisterung untergehet, wird der Dichter, wie bei der Ode, nur durch die Grenzen der Endlichkeit, an dem höhern Schwunge gehindert; und nur die objectivirte Allheiligkeit und Allseligkeit des Ewigen kann, in der höchsten Glut der dichte-

rischen Begeisterung, der Hymne ein stärkeres Kolorit mittheilen, als der Ode, ob es gleich an sich (wenigstens nach den vorliegenden Mustern) kein wesentliches Bedingniß der Hymne ist, noch höher, als die Ode, sich zu erheben. Das Unerreichbare, das kein Gedanke ergründet und kein Gefühl ermist, wird in beiden, in der Ode und in der Hymne, im Ideale dargestellt; deshalb kann auch nur die freie productive Kraft des Dichters in der Objectivirung des subjectiv gefühlten Unendlichen, nicht aber das dargestellte Object selbst, der Maasstab für die Höhe des Schwunges der Darstellung seyn.

Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 52. — *Heydenreich, im kurzgefaßten Handwört. Th. 1, S. 611.* — *Ben-
david's Geschmackslehre, S. 344.* — Es ist irrig, wenn einige Theoretiker, z. B. *Heusinger*, behaupten: die Ode verhalte sich zur Hymne, wie das Starke zum Stärksten.

Die Hymne ist von den Teutschen noch nicht so vollkommen, wie die Ode angebaut, obgleich viele Oden hieher gehören, und die Grenzen in der Praxis zwischen beiden nicht so genau gezogen werden können, wie in der Theorie. —

J. A. Cramer, Klopstock, Wieland, Stolberg, Lavater, Herder, Kretschmann etc.

Die Hymne ist griechischen Ursprungs, und bezeichnete einen Lobgesang auf eine Gottheit, der, vorzüglich bei Opferfesten, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurde.

7) *Die Dithyrambe.*

Die Dithyrambe, ebenfalls griechischen Ursprungs, ist eine *specielle* Hymne, nämlich eine Hymne mit dem *bestimmten Objecte* des *Bacchus* als Gottheit. Sie ist der Ausbruch einer *trunkenen* Begeisterung, und ward bei den Griechen zu einem gesetz- und regellosen Tanze gefungen. Soll sie noch unter den ästhetischen Gesetzen stehen; so darf sie zwar die Formen eines bestimmten Metrums überschreiten; und sich mit Willkühr, und selbst ohne innere nothwendige Folge der dargestellten Gefühle bewegen; aber sie darf weder gegen die Correctheit, noch gegen die Schönheit absichtlich verstoßen, und muß selbst in der freiesten Bewegung die Spuren einer allgemeinen ästhetischen Einheit in sich erkennen lassen.

(Von den Griechen haben sich keine Dithyramben erhalten. — Unter den Teutschen haben *Willamow*, *Voss*, *Schiller* Dithyramben geschrieben. Ueber die Theorie derselben vergleiche man *Pörschke*, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, S. 53. — *Kurzgefaßtes Handwört. Th.* 1, S. 326 ff. und *C. Schreiber im Freimüthigen*, 1804 St. 59 und 40.

6) *Das Sonnet.*

Da das Sonnet *Ein* und zwar ein *bestimmtes* Gefühl darstellt; so gehört es, seinem Character nach, zur *lyrischen* Form der Poësie. Je kleiner und auf einen bestimmten Mechanismus eingeschränkt die äußere Form des Sonnets ist; desto vollendeter muß die Darstellung, als Kunstwerk, selbst seyn. Die Objectivirung der innigsten reinsten subjectiven Liebe, unter der bald sanftern, bald stärkern Schattirung des Ausdrucks, ist der ursprüngliche und eigentliche Character des Sonnets. — Der Mechanismus der äußern Form des Sonnets besteht in *vierzehn* gleich langen Versen, wovon die ersten acht in zwei vierzeilige Strophen, die letzten sechs in zwei dreizeilige Strophen eingetheilt sind. In den ersten zwei Strophen wechseln nur zwei Reime, und vier männliche mit vier weiblichen Endsylben ab. In den sechs folgenden Zeilen gehören wieder drei Zeilen männlichen Reimen, und drei Zeilen weiblichen Reimen an. — Der neuere Versuch, Sonnets mit *blos weiblichen* Endsylben zu dichten, scheint der Form zu viel Monotonie zu geben.

(Das Sonnet ist *italienischen* Ursprungs, und an sich keine eigenthümliche und neue poëtische Form, sobald man von dem äußern Mechanismus den Form abstrahirt. — Unter den alten teutschen Dichtern schrieben *Weckherlin*, *Opitz*, *Flemming* etc. Sonnete; *Westermann* belebte

lebte sie 1765 wieder. Dann Schiebeler, Schmitt, Bürger, A. W. Schlegel, Neubeck und andere.)

(Minder wichtig sind folgende, in der gegenwärtigen teutschen Poësie beinahe ganz veraltete, Formen, welche nicht als eigentliche Untergattungen der lyrischen Formen, sondern als leichte Spiele des Witzes und des Gefühls, auf eine bestimmten Zahl von Zeilen eingeschränkt, ein momentanes Interesse bei guter Haltung erregen können.

1) Das *Rondeau* besteht gewöhnlich, der äußern Form nach, aus dreizehn Zeilen, wovon die neunte und dreizehnte das erste Wort, oder die Hälfte des ersten Verses, das sogenannte *Refrain*, wiederholen. Es wechseln in derselben nur zweierlei Reime, und zwar ein männlicher mit einem weiblichen, ab, wovon der eine in fünf, der andere in acht Zeilen vorkommt. (Götz)

2) Das *Triolet* ist eine kürzere Art des *Rondeau*, und bloß auf acht Zeilen eingeschränkt, wovon nach der dritten Zeile die erste, und nach der sechsten die erste und die zweite Zeile wiederholet werden. (Hagedorn)

3) Das *Madrigal* athmet zarte und sanfte Gefühle, und wird in Versen von ungleicher Länge, und in einer möglich kleinen Form dargestellt. (Hagedorn, Götz).

b) *Die historische Form.*

Der Charakter der historischen Form beruht auf der idealisirten Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form. — Die Sphäre der Vergangenheit und Gegenwart, mit allen Naturbegebenheiten und mit allen Erscheinungen der Freiheit im Reiche moralischer Kräfte — so wie die ganze Sphäre des Möglichen, welche der Dichter nach der Analogie des Wirklichen, mithin nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit gestaltet, gehört in das Gebiet der historischen Form der Poësie unter der Bedingung: dass der idealisirte Stoff den Dichter so begeistere, dass er ihn zur Einheit einer ästhetischen Form erheben könne.

Hier ist die Grenzlinie zwischen dem historischen profaischen Style und der historischen Form der Poësie. Der erste kennt kein höheres Gesetz, als das Gesetz der Wahrheit; die letztere steht bloß unter dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit, oder unter der poetischen Wahrheit, auf welche sich alle ästhetische Wirkung gründet. Da nämlich die poetische Wahrheit nicht darin besteht, dass etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, dass etwas geschehen könnte, also in der innern Möglichkeit der Sache; so muß auch die ästhetische Kraft in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Selbst die wirklichen Begebenheiten, welche der Dichter darstellt, gestaltet er nur nach diesem Gesetze der Mög-

Möglichkeit; denn "die subjective Kraft des Dichters zeigt sich in einer producirten idealischen Objectivität, für die blos in den Begrenzungen des Idealischen selbst (in der Begrenzung des Unendlichen durch das Endliche) die Grenze der poëtischen Begeisterung gezogen werden kann. Der historische Dichter darf fogar abwärts die Sphäre der unbelebten und thierischen Organisationen, und aufwärts die Sphäre überfinnlicher Wesen mit der Sphäre der Menschheit in Wechselwirkung bringen, da das *Wunderbare* und *Unbegreifliche* noch immer innerhalb des Gebietes der Möglichkeit liegt. Er kennt kein anderes Gesetz, als dafs er durch idealische Objectivirung des Stoffes, durch seine subjective poëtische Kraft denselben zu einer vollendeten Anschauung, zur *Totalität eines Bildes* erhebe, das einer Welt angehört, die zwar nach der Analogie der wirklichen gebildet, aber ihren Gestalten und ihrem ganzen Umrisse nach, weit über dieselbe erhaben, und nur durch den nothwendigen Zusammenhang der höchsten Ideale des Menschen unter sich nothwendig verbunden ist. Für die Darstellung dieser Welt ist es gleich, ob der Stoff der Darstellung aus wirklichen Factis entlehnt, oder erdichtet ist; denn selbst über die wirklichen Facta gebietet der Dichter mit der unbedingten Freiheit der poëtischen Begeisterung, und er gestaltet sie so, und bringt sie in einen solchen Zusammenhang, wie es die poëtische Haltung seiner idealischen Formen verlangt.

Nicht

Nicht also daraus, ob der Stoff der historischen Darstellung entlehnt oder frei producirt ist, ergibt sich das Princip für die Eintheilung der einzelnen Formen der historischen Poësie; wohl aber daraus, ob die Subjectivität des Dichters aus der objectiven Form, d. i. aus der Totalität der ästhetischen vollendeten Form hervorschimmere, — oder ob der Dichter die in der objectiven Form idealisirt erscheinenden, und zur Totalität Einer Handlung verbundenen Individuen so selbstthätig in der Form erscheinen läßt, daß die Spuren seiner Subjectivität in dieser Form nicht erkannt werden, sondern, nach dem Gesetze der poëtischen Wahrheit, die Verkettung und der Zusammenhang des ästhetischen Ganzen von der freien Selbstthätigkeit der handelnden Person selbst abzuhängen scheint. Daraus bildet sich die Haupteintheilung in die *historische Poësie im engeren Sinne*, und in die *dramatische*. Beide haben das gemein, daß sie vollendete ästhetische Formen aufstellen, in welchen die subjective Kraft des Dichters ein einzelnes Factum, oder eine Reihe von Begebenheiten und Individuen zu dem innern nothwendigen Zusammenhange der poëtischen Wahrheit verknüpft. Dadurch wird die Subsumtion der dramatischen Poësie unter die historische Form, und die Trennung derselben von der lyrischen und didactischen entschieden; die Differenz der historischen Poësie im engeren Sinne und der dramatischen ist aber eben so bestimmt bereits angegeben.

Zur *historischen Form im engeren Sinne* gehören: 1) die *Fabel*; 2) die *poëtische Beschreibung*; 3) die *poëtische Erzählung*; 4) das *Heldengedicht* (Epopöe); 5) die *Romanze* (oder *Ballade*); 6) die *Legende*; 7) der *Roman*.

Zur *dramatischen Form* gehören: 1) das *Trauerspiel*; 2) das *Lustspiel*; 3) das *Schauspiel*; 4) das *Singspiel*. Dieses zerfällt wieder α) in das *Melodrama*; β) in die *Operette*, und γ) in die *Oper*.

Schillers kleine prof. Schriften, Tb. 3, S. 364 ff. — Engels Theorie der Dichtungsarten, S. 131 ff.

86.

α) *Historische Form im engeren Sinne.*

1) *Die Fabel.*

Der Charakter der *Fabel* beruht auf der Darstellung menschlicher Handlungen in einer der menschlichen Thätigkeit analogen Sphäre, unter der Einheit einer vollendeten ästhetischen Form. Die eigentliche der menschlichen Thätigkeit analoge Sphäre ist der *Kreis der Thierwelt*, weshalb auch die sogenannte *äfopische Fabel* ausschließlich den Namen der *Fabel* verdient. Der Mensch soll die Thätigkeiten seiner Freiheit unter der Analogie der Wirkungen des Instinkts wieder erkennen; der höhere Organismus des
gei-

geistigen Lebens soll im Widerscheine der extensiven Aeufserung des *thierischen* Organismus vor ihm stehen, und er sich selbst nach seinen Fehlern und Mängeln in einem Spiegel erblicken, wo er, hinter der Hülle der Dichtung, sein eignes Bild in dem fremden wieder erkennt (*mutato nomine de te fabula narratur*). Sobald in der Fabel an die Stelle der Thiere *Menschen*, oder Gegenstände der *leblosen Natur* treten, wird die Illusion vernichtet, welche aus der Verwechslung jener beiden Sphären hervorgehet, und damit zugleich der Charakter der Fabel selbst aufgehoben. Die Versinnlichung, welche der Fabel, als Kunstwerk, zukommt, beruht aber zunächst darauf, *dass der Charakter der handelnden Thiere bereits bekannt ist*, wodurch die Anschaulichkeit bestimmter und freier wird. Daraus folgt:

a) dass die Fabel nicht blos *Klugheitslehren*, sondern auch *sittliche Mängel* versinnlichen soll. Es würde die Sphäre der Fabel sehr verengen heissen, wenn sie blos auf die Darstellung von Klugheitsregeln eingeschränkt wäre, wie einige Theoretiker wollen, da doch theils viele, und zwar die trefflichsten Fabeln, eine *sittliche Tendenz* haben, theils die Analogie zwischen der Sphäre der Freiheit und der Sphäre des Instinkts eben so auf sittliche Vorschriften als auf Maximen der Klugheit hinführt. Ja der Mensch muss sich in sittlicher Hinsicht durch die Analogie der Sphäre des Instinkts um so mehr beschämt fühlen, je mehr das Thier, durch den Instinkt geleitet, sicherer zu handeln und höher zu

zu stehen scheint; als der Mensch, der dem Gesetze der Freiheit zu folgen berufen ist. — Uebrigens kann nichts wirkfamer seyn, den Menschen von seinen Verirrungen zurück und zur Selbstkenntniß zu bringen, als wenn er sich selbst im fremden Bilde nach seiner wahren Gestalt erblickt, und er der ästhetischen Hülle, unter welcher seine Mängel geahndet werden, seinen Beifall nicht versagen kann.

b) Die Fabel muß ferner, als ästhetisches Kunstwerk, *Einheit der Form* haben, und diese Form muß *um ihrer selbst willen*, auch abgesehen von dem dargestellten Factum, das sie verhüllt, *gefallen*. Die Fabel muß daher die höchste Lebendigkeit und Anschaulichkeit der verhüllten Wahrheit bewirken; denn eben darin, daß sie *Hülle, Gegenbild* ist, besteht ihr *poëtischer* oder *ästhetischer* Gehalt, weil die unverhüllte Wahrheit des *poëtischen* Charakters nicht bedarf. Das also, was die Fabel zur Fabel macht, die Versinnlichung des Factums oder der Wahrheit unter einer zur Einheit der Form vollendeten Hülle, bestimmt ihren poëtischen Werth.

c) Die Fabel gehört, als Kunstwerk, zur *historischen* Form, weil sie *auf Handlung* beruht, und selbst jede Wahrheit, die sie versinnlichen soll, unter der Hülle eines dargestellten *Factum* erscheinen muß.

(Bei der Bestimmung des *ästhetischen* Charakters der Fabel kommt es nicht auf ihren Ursprung an;

an; denn allerdings scheint sie aus Beobachtung der Thierwelt hervorgegangen zu seyn, die dem menschlichen Geschlechte in dem Kindheitsalter seiner Kultur so nahe lag, und dem Kinde noch itzt so nahe liegt, woraus sich die starke Wirkung der Fabel auf die Kinder erklären läßt. Die Fabel ist eine der ältesten Hüllen der Moral, und die *Parabel* von derselben nicht wesentlich verschieden. — Eben so wenig kann man deshalb, weil viele Fabeln nichts weniger, als Werke schöner Kunst sind, die Fabel selbst aus dem Gebiete schöner Kunst verstoßen.

Am originellsten haben die Theorie der Fabel entwickelt: *Lessing*, vom *Wesen der Fabel*, in s. *samtl. Schriften*, Th. 18, S. 129 ff. — *Herder*, über *Bild, Dichtung und Fabel*, in s. *zerstr. Blättern*, Th. 3, S. 87 ff., und in d. *Adrastea*, St. 5, S. 87 ff. — *Heydenreich*, *Syst. der Aesth.* Th. 1, S. 355 ff., der aber in der Fabel nur die Darstellung einer Klugheitslehre annimmt. — Man vergl. über die Literatur *meine Sprachkunde*, S. 670 ff.

Ausgezeichnet haben sich unter den Teutschen in der Fabel: *Lichtwer*, *Lessing*, *Gellert*, *J. A. Schlegel*, *Zachariä*, *Gleim*, *Michaëlis*, *Willamow*, (der dialogisirte Fabeln schrieb), *Pfeffel*, *Voss*, *Meissner*, *Burmann*, *Claudius*, *Müchler*, *Tiedge*, v. *Nicolay*, *Langbein* etc.)

87.

2) Die poëtische Beschreibung (das Naturgemälde).

Der Charakter der poëtischen Beschreibung beruht auf der in der Totalität einer ästhetischen

tischen

rischen Form vollendet dargestellten Objectivität der einzelnen Naturerscheinungen und der Natur selbst, als der angeschauten Totalität aller dieser Erscheinungen. Die beiden divergirenden Linien des Subjectiven und Objectiven, der Freiheit und der Natur, concentriren sich für den Dichter in der Identität des Subjectiven und Objectiven, die er in der Anschauung wahrnimmt, und in der ästhetisch vollendeten Form darstellt. Die Natur ist für die productive Phantasie eine vollendete Totalität, das idealisirte Objective, in welchem alle Radian der einzelnen Naturerscheinungen zusammentreffen. Der Dichter, welcher die einzelnen Naturerscheinungen schildert, gruppirt das Mannigfaltige derselben, und erhebt es zur Totalität eines Bildes. Darauf beruht der *ästhetische* Werth aller Naturgemälde, dafs das Idealische, das auf der Subjectivität des Dichters beruht, übergetragen werde auf die Welt des Objectiven, und diese in dem Glanze des Idealischen unter Formen erscheine, welche die Wirklichkeit nicht darbietet. Deshalb erscheint die Natur bei dem Dichter reicher, freier, und mehr zur Einheit verbunden, als die einzelnen Erscheinungen in den Kreis der äufsern Anschauung fallen.

Es gehören hieher: *Haller* (die Alpen), *Kleist* (Frühling), *Ilz*, *Jacobi*, *Matthison*, *Salis*, *Bonstetten*, (*F. W. A. Schmidt*), und besonders die glühenden Natur-schilderungen von *Jean Paul*. — Für die Theorie derselben findet sich das Vorzüglichste in *Schillers* Recension von *Mat-*

Matthifons Gedichten, in f. *kleinen Schrif-*
ten, Th. 4, S. 268 ff.

88.

3) *Die poëtische Erzählung.*

Wenn die Sphäre der Natur und aller ihrer Erscheinungen den Stoff für die poëtische Beschreibung enthält; so ist die *Sphäre der Freiheit* des Menschen, inwiefern er nach seiner Freiheit Handlungen vollbringt, in denen seine Subjectivität erscheint und wahrgenommen wird, der Stoff für die poëtische Erzählung. Doch nicht blos der Kreis der wirklichen Handlungen, die ganze Sphäre *des durch Freiheit Möglichen* eignet sich für die poëtische Erzählung unter der Bedingung, *dass die Einheit der Handlung selbst mit der ästhetischen Einheit der Form zu einer unzertrennlichen Totalität verschmelze*, deren Wahrnehmung ein unmittelbares Wohlgefallen erregt. Es ist also eine *Handlung*, welche in der poëtischen Erzählung idealisirt, d. h. nach dem poëtischen Gesetze der Möglichkeit frei versinnlicht erscheint, und diese Handlung bestimmt den *Mittelpunkt* der Darstellung, nicht aber das handelnde Individuum selbst. Hier ist nämlich die Grenzlinie zwischen dem Epos und der poëtischen Erzählung. Im erstern steht das handelnde Individuum im Mittelpunkte der Darstellung, und die Handlungen, unter welchen es erscheint, sollen seine Individualität versinnlichen; in der zweiten bewegt sich alles um
die

die dargestellte Handlung, und das handelnde Wesen gehört, nach seiner Individualität, nur wegen der hervorstechenden Handlung der poëtischen Erzählung an. Bleibt nun der Dichter innerhalb der Grenzen, welche die dargestellte Handlung selbst bezeichnet; so erhält die poëtische Erzählung Einheit der Form, die sich zur ästhetischen Vollendung erhebt, sobald der Dichter die darzustellende Handlung in ein lebensvolles Bild verwandelt, welches die Phantasie als eine Totalität in der Anschauung aufsaßt.

Die poëtische Erzählung zerfällt, in Hinsicht auf die in ihrem Mittelpunkte dargestellte Handlung, in die *komische* und *ernsthafte*. Die erste versinnlicht eine Handlung, welche durch die Darstellung ein reines Gefühl *der Lust* anregt; die zweite eine Handlung, welche durch die Darstellung ein *gemischtes* Gefühl der Lust und Unlust veranlaßt, das sich aber, bei der Auflösung und Entwicklung des Knotens und bei der Anschauung der vollendeten Form, unter welcher die Handlung dargestellt wird, in ein Gefühl der Lust auflöset. Die ernsthafte poëtische Erzählung entlehnt meistens ihren Stoff aus dem *Sentimentalen*, und ihre Wirkung muß also in Beziehung auf diese ästhetische Eigenschaft berechnet werden. Die komische poëtische Erzählung aber unterscheidet sich dadurch wesentlich *von der Satyre*, daß sie *rein belustigen*, nicht aber die Unvollkommenheiten der sittlichen Welt ahnden und strafen will. — Reim und Metrum sind keine wesentlichen Bedingungen der poëtischen Erzählung.

O

Hie-

Hieher gehören: *Wieland, Hagedorn, Lessing, Gellert, Jacobi, Gleim, Göcking, Langbein, Kotzebue, Lafontaine, Kosegarten, Pfeffel, Kl. Schmidt, Gotter, Meissner, Musäus, Fr. Schulz, Jünger, J. G. Müller (Strauvsfedern etc.), Starke, Rochlitz, C. A. Fischer, Mahlmann, Schilling, Huber, Eberhard, Sophie de la Roche etc.*

89.

4) *Das Heldengedicht (Epopöe).*

Der Charakter der Epopöe beruht auf der *zur ästhetischen Einheit vollendeten Darstellung des Kampfes der menschlichen Freiheit mit der Macht des Schicksals*. Der ewige Antagonismus zwischen dem Subjectiven und Objectiven, zwischen dem Unendlichen und Endlichen, wird in der Epopöe unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt. In ihr gehört alles zum *Schicksale*, was auferhalb der Sphäre der Freiheit, auferhalb der Subjectivität *des Helden* sich befindet, der *im Mittelpunkte* der Darstellung stehet, und *nur Einer* seyn kann, sobald das Interesse an ihm nicht geschwächt, und die *Einheit* der Form nicht vernichtet werden soll. Mag nun das Schicksal, das auf ihn eindringt, und dem sich seine hohe, ins Ideal gezeichnete Kraft entgegenstemmt, in der Gewalt der Naturnothwendigkeit, oder in der Macht eines unwiderstehlichen

lichen Fatum, 'oder in der Bosheit der Menschen bestehen; so zeigt sich eben die ästhetische Vollendung der Epopöe in der verfinnlichten Kraft des Helden, durch welche er den Sturm des Schicksals besteht und mit welcher er gegen die Allgewalt desselben anstrebt. Die hohe Kunst des epischen Dichters beruht daher auf der Sicherheit, mit welcher er die *Ebenmässigkeit und das Verhältniss* der Kraft der Freiheit und die Macht des Schicksals festhält und durchführt. Das Interesse an dem Helden selbst, der im Mittelpunkte der Handlung erscheint, steigt um so höher, je mehr es nicht bloß eine *physische*, ja selbst nicht die *intellectuelle*, sondern die ihm beiwohnende *moralische* Kraft ist, die er gegen das Andringen des Schicksals geltend macht, und je mehr das Schicksal nicht bloß als *blinde*, unwiderstehliche Macht, sondern als sicher berechneter *sittlicher Antagonismus* erscheint. Die sittliche Hoheit des Messias im Kampfe mit den verworfenen Wesen der Hölle ist die höchste Verfinnlichung dieses Antagonismus.

Da die Verfinnlichung des *Kampfes* der Freiheit mit der Macht des Schicksals der Grundcharakter der Epopöe ist; so darf die Macht des Schicksals an sich nicht stärker, als die Kraft seyn, die gegen sie ankämpft, weil sonst der Sieg im Voraus entschieden wäre. Selbst der *überirdische* und *göttliche* Held, der in der Epopöe erscheint, muß als Mensch, im Vollgeföhle und in der Vollkraft menschlicher Freiheit erscheinen, und so den grossen Kampf

mit der Macht des Schicksals bestehen, weil der Knoten, dessen Schürzung auf diesem Kampfe beruht, nicht zerhauen, sondern *gelöst* werden muß.

Uebrigens ist es gleichviel, ob der Held am Ende *sieget* oder *unterliegt*, sobald er nur nicht durch die Verirrung seiner Freiheit unterliegt; das Interesse an dem Helden und die Bewunderung desselben beruht nicht auf seinem Siege, sondern auf der Darstellung seines Kampfes. Alles, was das Unendliche in dem Menschen innerhalb der Grenzen der Endlichkeit gegen das Schicksal aufbieten kann, muß von dem Dichter, *dessen Individualität aber selbst aus der Darstellung nie ganz verschwinden darf*, versucht und verfinnlicht dargestellt werden. Die Wirkung ist also ganz in der Begeisterung und in der idealisirenden Kraft des Dichters begründet. Je größer seine Kraft ist, das Erhabene und Pathetische, das in die Epopöe wesentlich gehört, in die Handlungsweise und Gefinnungen des Helden zu legen; je geläuterter sein Schönheitsgefühl ist: desto sicherer und umschließender wird die Wirkung der Epopöe seyn. So viele Situationen, als aus dem Charakter des Helden und aus dem Verhältnisse des Schicksals zu seiner Freiheit abgeleitet werden können, darf und muß er eigentlich aufbieten, und in den einzelnen Acten und in den Episoden des Epos durchführen. Wenn er von Factis der *wirklichen* Geschichte ausgeht, kann er dieselben nach dem Gesetze der poetischen Wahrheit (d. i. der *Möglichkeit*) gestalten und mo-

modificiren; nur darf er nie die nothwendige Folge der Handlungen, nie den Grundzug im Charakter des Helden, nie das Gleichgewicht zwischen der Freiheit und der Macht des Schicksals, und nie die Einheit der Form verletzen, wenn diese Form, als Totalität, befriedigen soll.

Maschinen nennt man im Epos diejenigen übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervorbringen, die nicht natürlich erfolgen könnten. Diese Maschinerien, auf welchen das *Wunderbare* im Epos beruht, sind kein *wesentliches* Erforderniß des Epos, erscheinen aber allerdings in den meisten Kunstwerken dieser Art.

Von der lyrischen Begeisterung, deren Darstellungen auf der sinnlich vollendeteten Subjectivität beruhen, unterscheidet sich die epische durch die Darstellung *der vollendetesten Subjectivität*. Das *extensive* Leben, als reiner Widerschein des *intensiven*, muß aus der ganzen Haltung der Epopöe hervorschimern.

(Der Epos ist griechischen Ursprungs, und bei den Griechen ganz lokal und national. — Die Teutschen haben treffliche Muster in der Epopöe selbst — Klopstocks *Messias*; Wielands *Osiron*; Alxingers *Doolin* von Mainz, und *Blionberis*; Thümmels *Wilhelmine*; Siegfrieds *Siana* und *Galmory*; Sonnenbergs *Weltende*; Kleins *Athenor* etc. (selbst *Klingers Raphael des Aquilas*, und *Giafar* gehören hieher); die Theorie des Epos ist aber noch nicht vollendet. Das Vorzüglich-

lichste darüber findet sich in *Humboldts ästhetischen Versuchen*, Th. 1, S. 199 ff.)

90.

5) Die Romanze (und Ballade).

Der Charakter der Romanze beruht auf der *Darstellung eines historischen Stoffes, als freies Spiel gemischter Gefühle, unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form.*

Keine Form der historischen Poesie nähert sich dem lyrischen Ausdrucke mehr, als die Romanze, weil in derselben die angeregten *Gefühle* dem historischen Stoffe das Kolorit geben. Der historische Stoff aber, oder das Factum, welches der Darstellung in der Romanze zum Grunde liegt, entscheidet für die Subsumtion der Romanze unter die historische Form überhaupt.

Der Ausdruck: *Romanze*, stammt aus der verderbten lateinischen (romanischen) Sprache her, in welcher man seit dem zehnten Jahrhunderte erdichtete Erzählungen von kriegsrifchen und verliebten Abentheuern schrieb. Zwischen ihr und der Ballade kann man keinen Unterschied machen, weil *beide* ursprünglich Lieder bezeichnen, die man zur musikalischen Begleitung, bisweilen zum Abfingen beim Tanze bestimmte, und deshalb die Beziehung der Romanze auf die frohe und komische, der Bal-

Ballade aber auf die tragische und sentimentale Darstellung nur *willkürlich*, und diese Bezeichnung von den Dichtern nie bestimmt festgehalten worden ist.

Der Stoff zur Romanze kann aus der Mythologie und Sagenzeit, aus dem heroischen Zeitalter, aus dem Klosterleben, oder aus den Vorgängen des täglichen Lebens entlehnt seyn, aber *Liebe* muß als *Grundton des Ganzen* erscheinen, Liebe, die an sich schon ein *gemischtes* Gefühl ist, und hier, bis zur Stärke der Leidenschaft erhoben, und nach allen ihren Aeufserungen *ästhetisch* (d. h. nach dem Gesetze der Möglichkeit — und zu einer idealischen Gestalt) motivirt, *im Kampfe mit Schwierigkeiten und Hindernissen* erscheint. Dadurch unterscheidet sich die Romanze völlig vom Epos, dafs in ihr nicht die Freiheit, sondern *das Gefühl, sich nach seiner ganzen intensiven Stärke gegen die Macht des Schicksals ankündigt*. Die Auflösung und Entwicklung dieses Kampfes (des Knotens) kann übrigens *erfreulich* oder *tragisch* seyn, weil in der Romanze alles auf die hohe Verfinnlichung des mächtigen Gefühls der Liebe in seinem Anstreben gegen die Macht des Schicksals (dies bestehe nun aus Menschen, oder Verhältnissen) ankommt. Die Länge oder Kürze der Form hängt ausschliessend von der Schilderung und Motivirung dieses Kampfes ab.

Die Romanze, als Kunstwerk, ist vollendet, wenn sie das gemischte Gefühl der Liebe mit aller ästhetischen Freiheit und mit der höchsten

sten Verfinnlichung darstellt, und dadurch das reine Wohlgefallen an der Totalität der Form hervorbringt. Die *Maschinen* (z. B. übermenschliche Wesen, Geister, Naturkräfte, und das Wunderbare überhaupt etc.) gehören in der Romanze nicht unmittelbar zu ihrem Wesen; sie sind zufällig und müssen sich nach dem Stoffe richten, von welchem die Handlung ausgehet.

(Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, S. 55 f.)

Unter den Teutschen haben die Romanze angebaut: *Burger, die Stolberge, Zacharia, Hölty, Gotter, Kosgarten, Pfeffel, Schiller, Heydenreich, Tiedge, Jacobi, Kretschmann, Schink u. a.*

91.

6) *Die Legende,*

Der Charakter der Legende beruht auf der *Darstellung einer ungewöhnlichen Handlung, welche aus religiösen Gefühlen entsprang, unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form.* Unter allen Gefühlen sind die religiösen die heiligsten, und in der Erscheinung die interessantesten. Je inniger diese Gefühle sind; desto größer sind die Wirkungen, die sie hervorbringen. In der Legende ist das *Wunderbare, Uebernatürliche und Ausserordentliche* durchaus in der Wirkung nothwendig, und zwar muß dieser wunderbare Effect die unmittelbare Folge jenes

nes

nes angeregten Gefühls, und *beide* müssen in der Legende, als ästhetischem Kunstwerke, zu einem *ästhetischen Kausalzusammenhange* verbunden seyn. Der Kontrast des Factums mit der Wirklichkeit, spricht nicht gegen die Legende, sobald sie nur *ästhetische* Einheit und Vollendung hat. Derjenige Stoff der Legende wird sich also zu einem Kunstwerke eignen, in welchem die Unendlichkeit des subjectiven Gefühls (z. B. Aufopferungen, Entfagungen, selbst hohe Schwärmerei u. s. w.) eine ungewöhnliche Wirkung entweder hervorbringt, oder wenigstens herbeiführt, und wo in der Totalität der Form das subjective religiöse Gefühl, aus welchem die Handlung entsprang, die Handlung selbst, deren Erfolg, und die lebensvolle Versinnlichung derselben zu einem vollendeten Bilde in der Darstellung, unzertrennlich vereinigt erscheinen. — Die *komische* Legende stellt das Wunderbare in dem Factum, unter der Voraussetzung, daß es der Erfolg eines verirrten Gefühls war, als einen Gegenstand dar, der Lachen erregt.

(Nach dieser Bezeichnung des Charakters der Legende wird die *wahre* Legende, als Kunstwerk, der Vorwurf nicht treffen, daß sie den Mysticismus begünstige; denn jeder Legendenstoff fällt als unbrauchbar hinweg, welcher sich nicht für die Totalität einer ästhetischen Form in der Darstellung eignet. — Herder hat die Legende von neuem für die Teutschen erwecket in s. *Abh. über die Legende*, in d. zerstreuten *Blatt*, Th. 6, S. 247 ff., und mehrere Legenden ästhetisch dargestellt *ebendasselbst*, S. 275 ff., und in der *Adraستا*, St. 3, S. 139 ff. — Von
L.

L. Th. Kosgarten's *Legenden*, 2 B., Berl. 1804, würden nur wenige hieher gehören. — *Komische Legenden in Pfeffels Versuchen*).

92.

7) *D e r R o m a n.*

Der Charakter des Romans beruht auf der *Idealisirung der Menschheit*, nach allen unter der Totalität einer ästhetischen Form darstellbaren Individuen derselben, und nach allen möglichen Erscheinungen des gegenseitigen Spieles ihrer Freiheit, so wie nach allen möglichen Modifikationen des geistigen Lebens derselben.

Nur die Menschheit, und zwar in ihrer idealisirten Gestalt, gehört in die Darstellungen des Romans. Der Grundcharakter der Menschheit ist: *Freiheit*, die Wirkung derselben: *Handlung*. Alle Individuen unsers Geschlechts können in der Erscheinung nicht anders, denn unter Umgebungen dargestellt werden, die ihre Freiheit hervorbringt. Sollen die Wirkungen dieser Freiheit ein *ästhetisches Ganze* bilden; so muß ihre Thätigkeit als ein *gegenseitiges freies Spiel* erscheinen, denn nur so kann sich der intelligible Charakter des Menschen nach dem Gesetze der Möglichkeit (der Wahrscheinlichkeit — welches die Grundbedingung aller ästhetischen Darstellung ist) zeigen. Dieses gegenseitige Spiel der Freiheit aber muß alle Modifikationen des geistigen Lebens erschöpfen,

schöpfen, und deshalb ist die Sphäre des Romans *weiter*, als die Sphäre der Wirklichkeit, weil hier die Freiheit *nur durch sich selbst*, und durch *das Gesetz der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form* begrenzt wird. Der Dichter ist daher im Romane nicht durch die Wirklichkeit gebunden, selbst wenn der Stoff seiner Darstellungen aus dem Kreise der Vergangenheit und Gegenwart entlehnt ist; er steht *bloß* unter *ästhetischen* Gesetzen, kann *nur nach diesen* beurtheilt werden, und hat alles erfüllt, was man von ihm fordern kann, sobald die sorgfältig motivirte und erschöpfend dargestellte Handlung unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erscheint. Nur die innere Nothwendigkeit der Handlung selbst, nur die psychologische Haltung der aufgestellten Individuen, nur die Schilderung des geistigen Lebens in dem wunderbaren Spiele der menschlichen Freiheit — nach ihrer Beziehung auf die vollendete Einheit der ästhetischen Form, sind es, wornach er beurtheilt werden kann. Kein philosophisches System, kein historisches Gesetz bindet ihn; denn die Sphäre des Möglichen liegt höher, als die Sphäre des Wirklichen. Seine Phantasie darf nur, mit Treue gegen ihre eignen Gesetze, ihre Schöpfung vollenden, und *das Idealische nach der Analogie der Wirklichkeit* gestalten; dann hat er alles gethan, was man von ihm verlangen kann.

So vielen Romanen auch, bei der Festhaltung dieses Gesichtspunkts, das Urtheil gesprochen werden mag; so fest steht doch diese
 Theo-

Theorie, weil der Roman *entweder* eine Welt zeichnet, *wie sie seyn sollte*, wie nämlich der Mensch, als ein freies Wesen, nach seinen Beziehungen auf die Ideale des Wahren, Schönen und Guten, zugleich aber auch nach allen Verirrungen von diesen Idealen durch Irrthümer, Thorheiten und Laster, erscheinen kann; oder die *wirkliche* Welt, wie die einzelnen Individuen derselben, nach dem Kreise ihrer Wirksamkeit, durch den Dichter zur ästhetischen Haltung erhoben, und dem Gesetze der Ideale unterworfen werden. — In der ersten Hinsicht entsteht der *philosophische* Roman; in der zweiten der *historische*. Der *äußere* Umriss der Form kann nun bald *naiv*, bald *sentimental* erscheinen, je nachdem es die productive Kraft des Dichters mit sich bringt. Nur kann, sobald er sich als Dichter ankündigt, nie ein Historiker, sondern blos ein Aesthetiker sein Richter seyn.

Doch über den Kreis des Idealischen hinaus liegt die Sphäre *des Transcendenten*, des Wunderbaren und Unbegreiflichen. Keine Idee der Vernunft erreicht sie; denn jede Idee der Vernunft kann durch die Verfinnlichung der productiven Phantasie in ein Ideal verwandelt, und jedes Ideal in einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt werden. Nur der freiste Flug *der Phantasie* berührt jene Sphäre, und nur die Phantasie kann das Wunderbare und Unbegreifliche in die idealische Welt verflechten, um das Unbegreifliche, (das Tran-
scen-

scendente) samt dem Unerreichbaren (dem Idealischen) in einen *ästhetischen* Causalzusammenhang zu bringen, der weit über die Sphäre der Wirklichkeit hinausliegt, und auf der *Grenzlinie* der Sphäre des Möglichen schwebt. So entsteht der *chimärische* Roman, als eine von dem philosophischen und historischen Romane wesentlich unterschiedene Gattung, dessen fruchtbarster Anbau in dem *Mährchen*, aber nicht immer mit gleichem Glücke versucht worden ist.

(Noch fehlt uns eine Theorie des Romans; denn v. Blankenburg's Versuch über den Roman, Leipz. 1774, enthält nur eine brauchbare Materialien-sammlung zur Beurtheilung von Romanen. — Selbst denen Theoretikern kann ich nicht ganz beistimmen, welche die *Erscheinung und Darstellung der Liebe* als den Grundzug des Romans angeben, da theils so viele Romane die Liebe nicht als Grundzug ihrer Dichtung kennen, theils die Liebe selbst nur eine von den unendlichen vielen Modifikationen ist, unter denen die Freiheit ihr großes Spiel zeigen kann. — Man vergl. die Literatur über den Roman in meiner Sprachk. S. 694 ff.

Unter den Teutschen haben sich als Romanendichter ausgezeichnet: Haller, Wieland, Göthe, Schiller, J. T. Hermes, Hippel, J. J. Dusch, Wetzell, J. G. Müller, Jünger, Musäus, Knigge, Nicolai, Klinger, Fessler, Meissner, Bouterweck, F. H. Jacobi, Lafontaine, Kotzebue, Schilling, Heinse (Ardinghello), Sintenis, Kosgarten, Demme, Jung (Heinrich Stilling), Fr. Schulz, Heyne (Anton Wall), Schulz (Friedrich Laun), Jean Paul Fr. Richter, Huber, Engel, Thümmel,

mel, Lindau, Eberhard, C. Soph. Ludwig, Soph. de la Roche, Soph. Brentano, und mehrere anonyme Schriftsteller).

93.

β) Die dramatische Poësie.

Die dramatische Poësie gehört zur historischen Form, weil sie Handlung darstellt; sie unterscheidet sich aber dadurch von der historischen Form im engeren Sinne, dass die Individualität des Dichters in ihr ganz aus der Mitte der Darstellung verschwindet, und diese blos das Spiel der Freiheit der handelnden Individuen selbst verfinnlicht, und dasselbe zu der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erhebt. Jedes Product der dramatischen Poësie ist ein in sich vollendetes ästhetisches Ganze, das, wie jedes Product der Phantasie, nur unter dem Gesetze der Möglichkeit steht, das Unendliche und Idealische im Menschen frei nach allen Umgebungen der handelnden Individuen verfinnlicht, und die einzelnen Theile des Ganzen nach der äufsern zufälligen Form in Acten und Scenen darstellt. — Da der Dialog auch in den andern poëtischen Formen nicht fremd ist; so ist er kein ausschliessendes Merkmal der dramatischen Poësie, wiewohl er hier — in Abwechslung mit dem Monolog — unentbehrlich und wesentlich ist. Dass Dialog und Monolog ganz der Individualität der handelnden Personen angemessen seyn müssen, ergibt sich schon
aus

aus dem Begriffe der idealisirten Menschendarstellung auf der Bühne, so wie, dafs, der Einheit der ästhetischen Form wegen, in jedem dramatischen Producte eigentlich nur *eine Hauptperson* im Mittelpunkte der Handlung stehen kann, um die sich das Ganze bewegt, von der die *Verwicklung* und *Entwicklung* ausgehet, und die das Ganze durch das sorgfältig motivirte Spiel ihrer Freiheit leitet.

(Eine weitere Ausführung dieser Punkte gehört in eine isolirte Theorie der Schauspielkunst. — Lessings Dramaturgie, in f. samtl. Schriften, Th. 24 und 25. — Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung, in f. Schriften, Th. 4, S. 101 ff. — Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch., Th. 2, S. 65 ff. — Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 78 ff. — v. Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipz. 1797. — Schiller, die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet, in f. kl. Schriften, Th. 4, S. 1 ff. —)

94.

1) Das Trauerspiel.

Das Trauerspiel ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Versinnlichung der Anstrebung der Freiheit eines Individuums (des Helden) gegen die Macht des Schicksals, und durch das Unterliegen derselben das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebendig erhält, und in dem
Mo-

Momente der Vollendung der Handlung das Uebergewicht der Lust über das Gefühl der Unlust hervorbringt. So nahe verwandt auch das Trauerspiel mit dem Epos ist; so unterscheidet es sich doch von demselben, daß in dem Trauerspielen die ganze Darstellung *Handlung* ist, und daß *blos das handelnde Individuum*, nicht aber der darstellende Dichter, in der Darstellung wahrgenommen wird. So bedeutend übrigens der Antheil der andern handelnden Personen an der Handlung selbst seyn mag; so kann im Trauerspielen doch *nur Ein Held* im Mittelpunkte der Darstellung stehen, der unsere ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt. Ihn sehen wir in der Kraft seiner Freiheit, entweder als einen Unglücklichen, der ohne Schuld leidet, oder als einen Verirrten, dessen sittliche Kraft zwar eine fehlerhafte Richtung genommen, aber doch unser Interesse zu fesseln gewußt hat. Er strebt mit dieser Kraft der Freiheit, dem unerklärbaren Princip des höhern geistigen Lebens, gegen die Macht des Schicksals an, dies sey nun die entgegenstrebende Freiheit andrer moralischen Wesen, oder der Drang der Verhältnisse, oder die niederdrückende Gewalt einer unwiderstehlichen Naturnothwendigkeit (des Fatum). Durch diesen Kampf werden in uns die Gefühle der Lust und Unlust gleich stark angeregt, die beide in uns gegen einander anstreben, indem das Gefühl der Lust durch die fortdauernde Anschauung der subjectiven Kraft des Helden, das Gefühl der Unlust aber durch die überwältigende und eindringende Macht des Schicksals genährt wird,

wird, bis endlich im Augenblicke, wo der Held *unterliegt*, das Wohlgefallen an der Totalität der ästhetischen Form uns das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust verschafft. Nur dann wird dieses Wohlgefallen rein seyn, wenn die Darstellung selbst ein vollendetes ästhetisches Ganze, eine Einheit bildet, die unsrer Phantasie eben so vor-schwebt, wie sie vor der productiven Kraft des Dichters stand.

Je mehr *ethisch* und *rein menschlich* der Held des Trauerspiels erscheint; je weniger er durch eigne Schuld, je mehr er um seiner sittlichen Grösse und Erhabenheit willen leidet; je mehr seine Thätigkeit aus seiner ganzen Individualität hervorgehet; je kräftiger er, bis auf den letzten Moment, der Gewalt des feindlichen Schicksals widersteht; desto mehr werden alle edle Gefühle der Sympathie, des Erhabenen, des Großen und Pathetischen in uns angeregt seyn, und für den Helden wirken. Bis auf den letzten Augenblick müssen Freiheit und Schicksal sich immer noch das Gleichgewicht halten, das endlich aufgelöst wird durch die Uebermacht des Schicksals, ohne doch die *intensive* Kraft der Freiheit selbst vernichtet — sondern bloß ihre *extensive* Wirkksamkeit in der Sphäre der Erscheinungswelt überwältigt zu haben.

Das vollendete Trauerspiel muß daher auch *mehr* wirken, als der vollendete Epos, weil in dem ersten der Dichter sich ganz von

seinem Helden zurückgezogen hat, und ihn durch seine eigne Kraft handeln, und die ganze Verwicklung und Entwicklung leiten läßt.

(Schiller, über das Erhabene, in f. kl. Schriften, Th. 3, S. 1 ff.; über das Pathetische, Th. 3, S. 310 ff.; über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Th. 4, S. 75 ff.; über die tragische Kunst, Th. 4, S. 108 ff. — Humboldt, ästhetische Versuche, Th. 1, S. 220 ff. — Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 103 ff. — Fr. Köppen, über das Trauerspiel, im Freimüthigen, 1804, N. 149 ff.)

Den Teutschen haben treffliche Trauerspiele gegeben: Lessing, Schiller, Göthe, Klinger, Leisewitz, Klopstock, Weisse, Collin, Kotzebue, Kratter, Iffland etc.

Der Chor im Trauerspiele ging bei den Griechen aus dem lokalen Charakter ihrer dramatischen Poësie hervor, und war der Repräsentant des Volks im Trauerspiele, das sich in demselben wieder erkannte. — Für uns, deren Trauerspiele zunächst auf Handlung berechnet sind, scheint er entbehrlich, ja er scheint sogar durch die Ruhe der Contemplation den raschen Gang der Handlung zu stören. Höchstens darf er in den Trauerspielen erscheinen, deren Sujets aus der Geschichte der Griechen entlehnt sind. — Vollständig findet man die Untersuchungen und die Literatur darüber in meiner Sprachkunde, S. 717 ff. —)

2) *Das Lustspiel.*

Das Lustspiel ist die *ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Motivirung der dargestellten Handlung das Gefühl der Lust anregt, lebhaft erhält, und dieses Gefühl in dem Augenblicke der Vollendung der Handlung völlig befriediget.*

Handlung ist im Lustspiele eben so, wie im Trauerspiele, die Basis des ästhetischen Ganzen; aber diese Handlung erregt nicht durch den Kampf der Freiheit mit der Macht des Schicksals, wie im Trauerspiele, sondern durch ihre Mannigfaltigkeit und Verwicklung das Interesse an ihr und an der Form der Darstellung, welches sich als reines Gefühl der Lust ankündigt, und das in dem Augenblicke der völligen Entwicklung und Verwicklung, oder der Vollendung der Handlung, ebenfalls als *vollendetes*, d. i. als völlig befriedigtes Gefühl der Lust sowohl an der dargestellten und vollendeten Handlung, als an der vollendeten Form der Darstellung (an der Totalität derselben) wahrgenommen wird. — In dem Lustspiele ist daher alles, die Erfindung der Handlung, die Haltung des Hauptcharakters, die Durchführung der Verwicklung, die bestimmte Zeichnung der Epifoden und der epifodischen Charaktere, und besonders der Schluss, oder die Auflösung, auf den völligen Sieg des Gefühls der Lust berechnet. — Je nachdem die Ver-

wicklung entfernter oder näher, verflochtener oder leichter in der Darstellung erscheint, ist das Lustspiel entweder *Intriguenstück*, oder *Posse*.

(Heydenreich, *Beiträge zur Kritik des Geschmacks*, Th. 1, S. 45 ff. — Jünger, über den Zweck des Lustspiels, vor f. Lustsp. Verstand und Leichtfinn. — Garve, warum läutert sich der Geschmack im Ernsthaften früher, als im Komischen, in der Samml. einiger Abh. Th. 2, S. 83 ff. etc.

Die Teutschen sind nicht reich an guten Lustspielen: — Schröder, Lessing, Weisse, Göthe, Junger, Iffland, Kotzebue, Gotter, Babo, Bretzner, Grossmann, Beil, Brühl, Heyne (Anton Wall), Wetzels, Beck etc.)

96.

5) Das Schauspiel.

Das Schauspiel ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Versinnlichung der abwechselnd frohen und traurigen Verhältnisse in der Handlung das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der frohen Entwicklung der Handlung ein reines Gefühl der Lust theils durch diese Entwicklung, theils durch das reine Wohlgefallen an der ästhetisch vollendeten Form selbst hervorbringt.

Das

Das Schauspiel füllt, im eigentlichen Sinne, die Mitte zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele aus. Es nähert sich dem Trauerspiele durch die Anregung des *gemischten* Gefühls von Lust und Unlust; es nähert sich dem Lustspiele durch die Auflösung des Gefühls der Unlust in ein *reines* Gefühl der Lust. Es hat mit dem erstern die innere Motivirung und ernsthafte Verwicklung, und mit dem letztern die frohe Entwicklung und Auflösung gemein. — Dem Stoffe nach, ist es kein Held, wie ihn das Trauerspiel darstellt, der in dem Mittelpunkte der Handlung stehet; es ist vielmehr *ein Individuum aus dem Kreise des häuslichen und bürgerlichen Lebens*, das aber in dem Drange der auf ihn einwirkenden Verhältnisse, die im Schauspiel an die Stelle der Macht des Schicksals treten, die im Trauerspiele wirkt, das Edle und die Würde seines Charakters bewährt. Die Thätigkeit des Helden im Trauerspiele ist der Ausdruck einer natürlichen und angeborenen, oder einer durch die Macht des Kampfes mit dem Schicksale frei entwickelten und zum Bestehen dieses Kampfes gesteigerten und erhöhten Kraft; dagegen charakterisirt sich die Hauptperson im Schauspiel durch Ausübung der stillen häuslichen und bürgerlichen Tugenden, deren Rechte sie gegen Kabalen und Leidenschaften, gegen Hinterlist und Verführung, und selbst gegen den Sturm der Leiden geltend macht. Sie kämpft nicht mit durchgreifenden Schlägen, sondern mit ruhiger und fester Umsicht und Besonnenheit, und erwartet zuversichtlich die bessere Zukunft, die
ihre

ihre gute Sache krönen und sie für alles Erduldete entschädigen wird.

(Die Theorie des Schauspiels, als der jüngsten dramatischen Form, fehlt noch. — Gute Schauspiele von: Göthe, Iffland, Kotzebue, Schröder, Gemmingen, Babo, Kratter, Huber, Rambach, Brömel, Vogel etc.)

97.

4) Das Singspiel.

Das Singspiel verhält sich zu den einzelnen Formen der dramatischen Poësie, wie die Cantate zum Liede; *es ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, die in ihrer Anlage, Haltung und Ausführung entweder auf eine beständige oder abwechselnde musikalische Begleitung berechnet ist* *). — Da zwei Künste, Dichtkunst und Musik, an dem Effecte des Singspiels gleichen Antheil haben; so beruht auch das Wohlgefallen an dieser dramatischen Form auf der coincidirenden und zur Einheit verbundenen Wirkung der Dichtkunst und Musik in der Totalität dieser ästhetischen Darstellung. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die Bestimmung und Würdigung

*) Was über das Verhältniß des Dichters zum Componisten bei der Cantate gesagt worden ist, gehört auch hieher.

gung der *musikalischen* Behandlung des dramatischen Stoffes; nicht vor das Forum der Poetik, sondern der Tonkunst — und *unmittelbar* in die isolirte Theorie der Schauspielkunst gehört. — Das Schauspiel zerfällt in *drei* Untergattungen:

- a) *Das Melodrama* (welches Monodrama, Duodrama etc. seyn kann), ist ein dramatisches Gedicht, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, *dass die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen wird*. Es unterscheidet sich von der Operette und Oper dadurch, dass keine Arien darin vorkommen, sondern die Musik blos zur *Darstellung* und *Fortführung* der Handlung, und der in der Rede enthaltenen Gefühle, oder zur *Vorbereitung* auf das Künftige dient. Das Melodrama ist als Kunstwerk *unvollendet*, da seine Darstellung, durch den Mangel mehrerer Personen, zu wenig Abwechslung und Mannigfaltigkeit erhält, und der Stoff desselben sich nur auf einen kleinen Kreis von Handlungen und Gefühlen beschränken muss.

(Brandes *Ariadne auf Naxos*; Rosamunda und Theseus auf Creta von Rambach. — N. Bibl. der sch. Wiss. 37 B. 2 St. u. 38 B. 1 St. — Eberhard, über das Melodrama, in f. neuen vermischten Schriften, S. 1 ff. — Maafs, in den Nachtr. zu Sulz. Theorie, Th. 3, St. 2, S. 318 ff. — Herders *Adrastea*, St. 4, S. 258 ff. —)

b)

- b) Die *Operette*. Sie ist jüngern Ursprungs als die Oper, und so von derselben verschieden, daß, wenn in der Oper die poëtische und musikalische Darstellung ein ununterbrochenes, gemeinschaftlich sich unterstützendes Ganze bildet, in der Operette, die musikalische Begleitung zunächst auf Arien und Chöre eingeschränkt, und von dem Dialog unterbrochen wird. — Ursprünglich hatte die Operette bloß eine komische Einfassung, und eine dem Lustspiele ähnliche Verwicklung und Entwicklung; späterhin aber ward die Grenzlinie zwischen ihr und der Oper durchbrochen, so daß man in die Operette dieselbe Maschinerie brachte, die man der Oper ausschließend aufbehalten sollte.

(Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, S. 138. —

C. F. Weisse, *komische Opern*; Göthe, Gotter, Schiebeler, Stephanie d. j., Engel, Jacobi, Bretzner, Herklots, Kotzebue, Meissner, Bürde, Baczko, Vulpius etc.)

- c) Die Oper, als *dramatisches Kunstwerk*, (denn ihre musikalische Bearbeitung gehört nicht hieher) nähert sich dem Trauer- Lust- und Schauspielen. In der *ernsthaften* Oper (*opera seria*) handelt ein Held nach der Analogie des Helden im Trauerspielen; in der *komischen* Oper (*opera buffa*) werden Thorheiten und Fehler ver-

finn-

finnlicht dargestellt, oder Intriguen ausgesponnen, an deren Darstellung der Faden bis zur völligen Entwicklung fortläuft; die *gemischte* Oper ist nach der Analogie des Schauspiels gebildet, und wechselt mit heitern und ernsthaften Parthien. Nach ihrer ursprünglichen Bestimmung werden Dichtkunst und Musik durch die ganze Oper *nie von einander getrennt*, und selbst der Dialog und Monolog des Recitativs wird von der Musik begleitet. Dazu kommt, daß die Sphäre des *Wunderbaren* und *Ueberirdischen* in die Oper gehört, und die Zauberwelt derselben begründet. Da in der Oper mehrere Künste (außer Musik und Dichtkunst — Mimik, Malerei, höhere Schauspielkunst, Tanzkunst etc.) gemeinschaftlich wirken; so könnte sie das vollendetste Product der Schauspielkunst, in Hinsicht auf den Effect, seyn, wenn sie nicht gewöhnlich unter poëtischen Formen erschiene, denen aller ästhetischer Werth abgesprochen werden muß.

(Pörschke, *am a. O. Th. 2, S. 137 ff.* — *Briefe über Musik, in d. Freimüthigen, 1804, St. 29* —)

c) *Die didactische Form.*

Der Charakter der didactischen Form *ist idealisirte Darstellung von Begriffen, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form.* Es ist nicht Belehrung, sondern *Verfönnlichung* von Begriffen und Wahrheiten, was der Dichter beabsichtigt, und wodurch er sich von dem profaischen didactischen Style unterscheidet; er will nicht unterrichten und Begriffe verbreiten, sondern er will die subjectiven Gefühle, die in seinem Wesen mit jenen Begriffen aufs innigste verknüpft sind, zur Objectivität einer Form erheben, die blos unter dem ästhetischen Gesetze steht, und die der reine Ausdruck seiner subjectiven Stimmung ist. Er *erdichtet* aber nicht die Begriffe, die er darstellt; er bringt nur die Begriffe, die an sich der Sphäre seiner Erkenntniss angehören, in die Mitte einer andern Sphäre, der Sphäre des Gefühls, und erhebt sie, durch die ästhetische Form, eben so zu einer Totalität für die Phantasie, wie sie die Totalität seiner Vernunftserkenntniss ausmachen. — Da alle Erkenntniss sich ins Unendliche verliert, und im Absoluten endigt; so muß die Verfönnlichung des Unendlichen, durch die Idealisirung der erhabensten Begriffe der Vernunft, die gesammten Kräfte unsers geistigen Subjects in das freiste und harmonischste Spiel setzen, und das, was uns als Idee der Vernunft überzeugte, als producirt Totalität der

der schöpferischen Phantasie rühren und unsern Willen bewegen. — Zur didactischen Form der Poësie gehören 1) *das eigentliche Lehrgedicht*; 2) *die Satyre*.

(*Eberhard, Theorie der sch. K. und W. S. 165. — Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, in f. kl. Schr. Th. 2, S. 96 ff.*)

99.

1) *Das eigentliche Lehrgedicht.*

Von dem eigentlichen Lehrgedichte gilt im vollen Sinne alles, was als der Charakter der didactischen Form überhaupt angegeben worden ist. Es versinnlicht allgemeine Wahrheiten unter der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form. Da hier das Gesetz der Form das höchste ist; so muß auch der Stoff, der zur Einheit der Form verbunden werden soll, dieser Einheit in der Darstellung fähig seyn, und der Sphäre des Idealischen angehören. Je höher die im Lehrgedichte dargestellten Begriffe über den Kreis der empirischen Wahrnehmung hinausliegen; desto freier wird das poëtische Leben in der Darstellung seyn, und deshalb werden die Wahrheiten *der Religion*, weil sie alle sinnliche Wahrnehmung übersteigen, des höchsten poëtischen Lebens fähig seyn, so wie die Totalität der Natur, als eines bloß im Begriffe aufzufassenden und für die Phantasie

tasie zu versinnlichenden Ganzen, eine der höchsten poëtischen Ideen ist.

Man kann das Lehrgedicht eintheilen in das *philosophische*, welches theoretische, oder praktische philosophische Gegenstände (am zweckmässigsten ein Ganzes *moralischer Wahrheiten*) darstellt, und in das *scientifiche*, welches irgend einen andern Gegenstand der menschlichen Erkenntniß zur Totalität einer ästhetischen Form erhebt. Doch eignet sich nur derjenige scientifiche Stoff zur poëtischen Darstellung, welcher der höhern Versinnlichung und der Einheit einer ästhetischen vollendeten Form fähig ist. Denn Einheit des Planes und der Haltung, hohe Versinnlichung der dargestellten Begriffe in ihrer innern Folge, subjective Theilnahme und hohe Bewegung des Gefühlsvermögens bei der Vergegenwärtigung der darzustellenden Begriffe, so wie mannigfaltige Abwechslung und Schattirung im Detail der Darstellung, müssen im Lehrgedichte getroffen werden, wenn dessen Form um ihrer selbst willen gefallen soll.

(Haller, Hagedorn, Dusch, Gellert, J. A. Cramér, Zacharia, Wieland, Cronegk, Uz, Gleim, Alxinger, Stolberg, Conz, Nicolay, Gotter, Tiedge, Schiller, Heydenreich, Manso, C. Schreiber, und andere haben sich im Lehrgedichte ausgezeichnet).

2) Die Satyre.

Die Satyre ist die ästhetisch vollendete Totalität der Darstellung gewisser bestimmter Unvollkommenheiten der moralischen Welt, welche, durch die Versinnlichung des Kontrastes, den diese Unvollkommenheiten mit dem Ideale von Vollkommenheit bilden, welches in der moralischen Welt realisiert werden soll, das gemischte Gefühl von Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der Vollendung der ästhetischen Darstellung das Uebergewicht des Gefühls der Lust über die Unlust hervorbringt. — Das Ideal moralischer Vollkommenheit ist das Höchste, nach dessen Erreichung in dem Kreise der Endlichkeit gestrebt werden kann. Die unzähligen Unvollkommenheiten der moralischen Welt, die Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen und Laster freier Wesen, bilden gegen dieses Ideal den schreiendsten Kontrast. Dieser Kontrast kann, indem man ihn gegen das Ideal selbst hält, versinnlicht werden, und erscheint, durch die beständige Beziehung auf dieses Ideal, unter der Einheit einer Form, deren Totalität das Gefühl der Lust und Unlust anregt, weil die Versinnlichung jenes Ideals nothwendig das Wohlgefallen moralischer Wesen an demselben bewirken, die Versinnlichung der damit kontrastirenden Unvollkommenheiten aber ein Gefühl des Schmerzes und der Unlust über diese Unvollkommenheiten hervorbringen muß. Da nun aber in der Totalität der ästhetischen Form

alle

alle diese Unvollkommenheiten tief unter jenem Ideale erscheinen müssen, und bei der Einheit der ästhetischen Form in dem letzten Momente der Darstellung der Sieg des Ideals über alles, was sich ihm entgegenstellt, entschieden seyn muß; so läßt sich daraus *das Uebergewicht* des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust erklären, das uns im letzten Momente der Darstellung theils wegen des Sieges des Ideals, theils wegen der Vollendung der ästhetischen Form erfüllen muß. — In der Satyre wird die Wirklichkeit, als Mangel, dem Ideale, als der höchsten Realität, gegen über gestellt. Subjectiv durchdrungen von der Unendlichkeit des Ideals, fühlt sich der Dichter von jedem Verstoß gegen dasselbe ergriffen, und stellt sich demselben entweder in der *strafenden*, oder in der *lachenden* Satyre gegen über. Das Uebergewicht, das er durch die Kraft des Ideals über alle jene Unvollkommenheiten in sich trägt, muß sich in der strafenden Satyre durch die Berührung *des Erhabenen* zeigen, dessen Verletzungen sie ahndet und unter dessen Maasstab sie jene Unvollkommenheiten bringt, um den Abstand von demselben desto sicherer zu bewähren; in der *lachenden* Satyre aber muß der Dichter auf der Grenzlinie *des Schönen* bleiben, um durch die Darstellung nie das gemein werden zu lassen, was an sich, als Ideal, hoch im Unendlichen schwebt und als solches nie beleidiget werden kann. — Die Satyre setzt, wenn ihre Darstellung vollendet seyn soll, einen sichern psychologischen Blick, vielseitige Welt- und Menschenkenntniß aus allen Ständen und Verhält-

hältnissen des Lebens, einen natürlichen und gefunden Witz, treffende Combinationsgabe und geübte Vernunft, ein wohlwollendes menschenfreundliches Herz, die starke Vergegenwärtigung des letzten Ideals der Menschheit und ein hohes Interesse für die wichtigsten Angelegenheiten unsers Geschlechts, für Recht, Sittlichkeit und Tugend, voraus, so daß der edelste Kosmopolitismus das poëtische Kolorit bestimmt, und nur die nicht zurück zu drängende Bitterkeit über die Mängel und Gebrechen der moralischen Welt in die Stimmung zur Dichtung der Satyre versetzen kann, zu deren Vollendung zugleich eine hohe Gewandtheit in der Sprache gehört. — Nie darf aber der Stachel in der Darstellung fehlen; denn die bloß gutmüthige (d. h. die wollende, und nicht könnende) Satyre ist ein verunglücktes poëtisches Product, eben so, wie das *Object der Satyre bestimmt* seyn muß, weil eine *allgemeine Satyre* ihren Treffpunkt verfehlen müßte.

Durch diese Darstellung ist zugleich die Grenzlinie genau zwischen dem Satyriker und *Pasquillanten* gezogen, da der letztere nicht die Sache, sondern die Person angreift, und ein Pasquill *nie*, wohl aber die Satyre ein Werk der schönen Kunst seyn kann.

(Schiller, über naive und sentiment. Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 70 ff. — Pörschke, Ged. über d. Ph. des Sch., Th. 2, S. 33 ff. — Unter den Teutschen (früher schon: Reinicke der Fuchs, Brands Narrenschiff etc.) Rachel, Liskov,

kov, Rost, Rabener, Michaelis, Haller, Bodmer, Schönaich, Cranz, Wieland (Abderiten), Lichtenberg; Göthe, Stolberg, Pfeffel, Falk, Jean Paul, u. a.)

101.

d) *Die gemischten poëtischen Formen.*

Unter den *gemischten* poëtischen Formen verstehen wir solche, deren Charakter, nach der Mehrheit der vorhandenen gelungenen Producte, die den Namen dieser Form führen, nicht mit Bestimmtheit aus der Theorie der lyrischen, oder der historischen, oder der didactischen Form abgeleitet werden kann, obgleich *einzelne* Producte vielleicht unter eine dieser Formen zu bringen wären; wo vielmehr die Grenzlinien dieser Formen in ihrem Wesen so zusammen laufen, daß sie entweder aus zwei Formen zugleich, oder bisweilen auch aus allen dreien die Grundzüge ihres Charakters entlehnen. Zu diesen gemischten Formen gehören: 1) die *Idylle*; 2) die *Allegorie*; 3) das *Epigramm*; 4) die *poëtische Epistel*; 5) der *Dialog*; 6) die *Parodie und Travestirung*.

102.

1) *Die Idylle.*

So wie die Poësie den Antagonismus der Freiheit und Naturnothwendigkeit darzustellen
und

und in ihren Formen (in der Epopöe und der Tragödie) zu verfinnlichen vermag; so kann sie auch *die Menschheit in einem friedlichen und harmonischen Verhältnisse zu dem Schicksale, oder zu der Natur darstellen*. Diese Aufgabe hat die *Idylle* zu lösen. Sie ist *die Darstellung der Harmonie zwischen der Freiheit des Menschen und der ihn umgebenden Natur in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form*. Die große Kunst des Idyllendichters besteht daher, darin, daß er *Bewegung und Ruhe* im gleichen Grade, und in dem reinsten gegenseitigen Verhältnisse in dem Gemüthe des Beschauenden erwecke, ohne doch die Freiheit des Menschen mit der Natur zu entzweien. Das *goldene Zeitalter* der Welt, das die ältere Poesie in die Vergangenheit, die neuere Philosophie in die fernste Zukunft, nie aber ein Philosoph und Dichter in die Wirklichkeit der Gegenwart setzte, zaubert der Idyllendichter unter der Totalität einer ästhetischen Form vor uns hin. Reinheit und Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Wandels, Wahrheit, Zartheit und Innigkeit des Gefühls, verlangt das Gesetz der Freiheit von dem Menschen der Idylle; ein Leben ohne Schmerz und Kummer, eine friedliche, schöne, reiche, paradiesähnliche Natur steht mit jener Reinheit des Sinnes und mit jener Ruhe des Gewissens im hohen Einklange. Die Natur ist ein Widerschein der Ruhe des innern Lebens; das innere Leben entwickelt sich still und felig nach der Analogie der stillen Entwicklungen der großen, harmonischen Natur. Alle Thorheiten und Gebrechen der wirklichen Welt liegen

Q

tief

tief unter der Sphäre der Idylle, die von ewiger Harmonie und Melodie umgeben ist. Selbst die Thiere erscheinen in der Idylle weder als Feinde des Menschen, noch als Feinde gegen sich selbst; Gleichheit ist das hohe Princip, aus welchem sich der Verein der Menschen und der Thiere in der Idylle ergibt. Das *Naive* gehört hauptsächlich in die Haltung der Darstellung, und jener kindliche Sinn, der uns in diejenige Zeit unsers Lebens (die Kindheit) zurückversetzt, welche mit der Menschheit in der Idylle so viele Aehnlichkeit hat, nur dafs die Menschheit in der Idylle auf einer hohen Stufe der Bildung erscheinen kann, inwiefern sie dieselbe auf dem natürlichen, durch keine Thorheiten und Laster unterbrochenen, Gange ihrer Entwicklung erreicht hat.

Hält man diesen Charakter der Idylle fest, so ergibt sich von selbst, dafs die Wesen der Idylle keine bestimmte Klasse von Menschen seyn müssen, und dafs kein bestimmtes Lokale, kein bestimmter Zeitpunkt in derselben anzunehmen ist, dafs aber, *je näher der Mensch den einfachen Naturverhältnissen selbst steht*, die der Idylle zum Grunde liegende Ansicht der Menschheit am freiesten dargestellt und zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erhoben werden könne. Daher läfst sich erklären, warum die Idyllendichter gewöhnlich ihre Darstellungen als *ländliche Gedichte*, als *Hirten-, Schäfer-, Fischer- und Jägergedichte* darstellen, weil die Lebensweise dieser Menschen dem einfachen Naturstande am nächsten liegt, und
an

an den allgemeinsten Umriss dieser Verhältnisse die idyllische Schilderung am leichtesten angeknüpft werden kann. — Uebrigens kann die Einkleidung der Idylle *historisch*, oder *dramatisch* seyn; ihr Ton nähert sich der *Elegie* am meisten.

(Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 127 ff. — Herders *Adraستا*, St. 3, S. 177 ff. — Recension der *Junkunda* von Kosgarten in der *Leipz. L. Z.* 1804, St. 59. — F. D. Bronner, Versuch einer kurzen Geschichte des *Fischergedichts*, im 2ten Theile f. Schriften.)

Rost, Gessner, Kleist, Mahler Müller, Hölty, Voss, Bronner, Kl. Schmidt, J. G. Jacobi, Kosgarten, Bonstetten, Baggesen u. a.)

103.

2) Die Allegorie.

Der Charakter der Allegorie beruht auf der ästhetisch vollendeten Darstellung der Sphäre eines Gegenbildes von einem subjectiv vollendeten Objecte, das aber in der Darstellung nicht selbst erscheint, sondern unter der Hülle der Dichtung, die sich ganz auf dasselbe bezieht, hervorschim-mert. — Der Phantasie des Dichters schwebt ein subjectiv vollendetes Bild von einem Individuum, Factum oder Gefühle etc. vor, und die Phantasie vollendet die ganze Sphäre dieses Bildes zur Totalität. Aber sie will oder kann

dieses Bild nicht zur Anschauung bringen; sie vollendet also die *Sphäre des Gegenbildes*, in dessen Totalität man das Urbild nach allen seinen Umgebungen erkennt, so daß das Urbild, ohne in der Darstellung zu erscheinen, dennoch vor der Seele des Anschauenden steht, sobald er die Totalität der Allegorie wahrgenommen, und ihren Sinn, so wie die ästhetisch vollendete Hülle derselben aufgefaßt hat. Das Aehnliche soll durch das Aehnliche angeschaut werden. Das Urbild, dessen Widerschein das Gegenbild (die Allegorie) enthält, muß daher, in seiner ganzen idealfchen Vollendung, vor der Seele des Dichters stehen, und die Phantasie desselben muß stark und kräftig genug seyn, neben diesem Urbilde sogleich das Gegenbild desselben zu produciren, um dasselbe als ein poëtisches Ganze darzustellen. — Obgleich der Grundcharakter der Allegorie: *Verfönnlichung* ist, wodurch sie entschieden der Poësie angehört; so kann doch die Allegorie nicht unter eine bestimmte Form der Poësie gebracht werden, weil sie bald die Verfönnlichung einer *Wahrheit* (wo sie zur *didactischen* Form), bald die Verfönnlichung eines *Factum* (wo sie zur *historischen* Form), bald die Verfönnlichung eines *Gefühls* im Gegenbilde seyn kann (wo sie zur *lyrischen* Form gehören würde).

(*Lessings Laokoon*, S. 113 ff. — *Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1*, S. 247 ff. — *J. Winkelmann, Versuch einer Allegorie*, Dresd. 1766. —

Die Teutschen find arm an guten Allegorien. Aufser Götz, Kretschmann und andern gehören vorzüglich Herders *Paramythien*, und *Blätter der Vorzeit*, im 1 und 3ten Theile seiner zerstr. *Blätter* hieher).

104.

5) Das Epigramm.

Der Charakter des Epigramms beruht *auf der Versinnlichung eines hervorstechenden Gedankens in der möglich kleinsten, aber ästhetisch vollendeten Form der Darstellung*. Dieser Begriff scheint dem Charakter des Epigramms, das bei den Dichtern unter so vielseitigen Gestalten erscheint, insofern zu entsprechen, inwiefern in jedem vollendeten Producte dieser Art *nur Ein* Gedanke (dies sey nun ein in Begriff gekleidetes Gefühl, oder ein bezeichnetes Individuum, oder ein Factum etc.) herrschend seyn darf, dieser *hervorstechend* (frappant) seyn, durch die Form *versinnlicht* werden (sonst wäre es kein *poëtisches* Product), diese Versinnlichung aber in der *möglichst kleinsten Form* geschehen muß, weil das Epigramm nur Einen Gedanken versinnlicht, und die Kraft desselben auf der Präcision der Darstellung beruht. — Weil das Epigramm bald einen Begriff, bald ein Gefühl, bald ein Factum etc. versinnlichend bezeichnet; so kann es nicht im Allgemeinen unter eine der drei poëtischen Formen gebracht werden. — Als ästhetisches Product ist es entweder *Sinn-
gedicht*, in welchem ein sinnvoller Gedanke anschau-

schaulich, neu und treffend dargestellt wird, ohne die bestimmte Tendenz zu loben oder zu tadeln; oder es ist *Epigramm* im engern Sinne, das entweder Individuen, oder Handlungen u. f. w. *lobt*, oder intellectuelle und moralische Unvollkommenheit bitter *tadelt*, oder dieselbe mit leichtem Witze *verspottet*.

(Das Epigramm ist griechischen Ursprungs, und war, schon seinem Namen nach, *Ueberschrift*, *Aufschrift* auf Tempeln, Grabmälern, Kunstwerken. — *Lessings Anmerkungen über das Epigramm* (in f. vermischten Schriften, Th. 1,) verlangt von dem Epigramm: *Erwartung und Aufschluss*. — *Herder*, in f. zerstreuten Blatt. Th. 1, S. 99 ff. und Th. 2, S. 103 ff. — *Pörschke*, *Ged. über die Phil. des Sch.*, Th. 2, S. 56 ff. — *Heydenreich*, *Syst. der Aesth.*, Th. 1, S. 365 ff. —

Opitz, *Wernicke*, *Logau*, *Lessing*, *Ramler*, *Hagedorn*, *Kästner*, *Göcking*, *Wieland*, *Bürger*, *Blumauer*, *Goethe*, *Schiller*, *von Einem*, *Kretschmann*, *Voss*, *Kyaw*, *Herklots*, *Haug* u. a.)

105.

4) *Der Dialog.*

Der Dialog, als Werk der schönen Kunst, ist von der mündlichen Conversation verschieden. Sein Charakter beruht auf der *Darstellung und Versinnlichung des intellectuellen oder moralischen Antagonismus mehrerer menschlicher Individuen in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form*. Er kann in *didactischer Hinsicht*

sicht den Antagonismus der menschlichen Erkenntniss, in *historischer* Hinsicht den Antagonismus menschlicher Grundsätze und Handlungen (wohin auch der *dramatische* Gebrauch des Dialogs gehört), und in *lyrischer* Hinsicht den Antagonismus menschlicher Gefühle versinnlichen. Die Individuen, die im Dialoge, als Werke der schönen Künste, erscheinen, sind keine wirklich existirenden, oder wenigstens für den ästhetischen Zweck idealisirte Menschen, die hier *als Repräsentanten der ganzen menschlichen Gattung, oder gewisser Stände und Klassen derselben* erscheinen. — Die productive Kraft des Dichters zeigt sich in der *Erfindung, Haltung, gegenseitigen Stellung und Durchführung* der Charaktere der aufgestellten Personen; in der Mannigfaltigkeit und Schattirung, die durch den Antagonismus ihrer Meinungen, Grundsätze, Gefühle und Handlungen hervorgebracht wird, und in der ästhetischen Kraft, womit er den *beabsichtigten Zweck des Ganzen* in der Vollendung der ästhetischen Form herbeiführt, und aus dem gegenseitigen Kampfe der Meinungen, Gefühle und Handlungen entweder *Harmonie, oder Uebergewicht* des einen über das andere hervorgehen läßt. Dadurch erhält der Dialog sein inneres höheres Leben, seine bestimmte scientifische oder dramatische Tendenz, und bewirkt endlich in dem Gemüthe des Lesers oder Zuhörers das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust sowohl durch die zuletzt herbeigeführte *Harmonie* der streitenden Kräfte, als durch das Wohlgefallen an der Vollendung der ganzen ästhe-

ästhetischen Form. — Ruhig wird der Fluß des Dialogs dahin gleiten, wenn er Begriffe entwickelt und Wahrheiten verfinnlicht; stärker wird er rauschen, wenn er bestimmte Gefühle zeichnet und gleichsam einen lyrischen Flug nimmt; am höchsten aber steigt er im Drama, wo an seine Haltung der Faden der dramatischen Darstellung, das poetische Leben der Handlung, und die Verwicklung und Entwicklung des Ganzen geknüpft ist. — Alle Dialoge müssen als mißlungene Kunstproducte erscheinen, wo Monotonie in der dialogischen Form herrscht; wo nur einer, und zwar im Kathedertone docirt, und die andern Personen bloß Statisten sind, und wo der Dichter aus der Haltung und Sprache der fingirten Charaktere fällt.

Mit dem Dialoge ist der *Monolog* verwandt, der den hohen Drang und Kampf der innern Gefühle und Leidenschaften so verfinnlicht darstellt, daß das innere subjective Leben und die hohe Bewegung desselben dem Sprechenden selbst *als objectiv* (außer ihm) erscheint, und er sich der Macht, die in ihm wirkt, in Worten entladen muß. Er gehört zunächst der *dramatischen Poësie* an, und wird nur in den Momenten einer starken Bewegung von Wirkung seyn, um die Richtung und Veränderung des Gemüths des handelnden psychologisch beobachten zu können.

(Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung, in s. Schriften, Th. 4, S. 163 ff. — Pörschke, Ged. über

über die *Phil. des Sch. Th.* 2, S. 87 ff. und S. 84 ff. über den Monolog.

Lessing, Wieland, Mendelssohn, Gessner, Herder, Platner, Klopstock, Engel, F. H. Jacobi, Leisewitz — und viele der schon genannten dramatischen Dichter haben viele treffliche Dialogen aufgestellt),

106.

5) *Die poëtische Epistel.*

Der Charakter der poëtischen Epistel beruht auf der individualisirten Darstellung gewisser allgemein menschlicher Wahrheiten, Gefühle und Verhältnisse in der Totalität einer ästhetisch vollendeten epistolischen Form. In der poëtischen Epistel spricht der Dichter zwar nur zu Einer Person; er individualisirt dieselbe aber so, daß er in ihr zu dem ganzen Geschlechte redet; denn in die Darstellung der poëtischen Epistel gehört nur das, was dem Individuum, als Theil seiner Gattung, aber freilich unter subjectiven Beziehungen und individuellen Verhältnissen beigelegt wird. Die Person, an welche sich der Dichter wendet, muß, wenn die poëtische Epistel ein ästhetisches Product seyn soll, idealisirt werden, so daß man in ihr immer mehr den Menschen, als das bloße Individuum erkennt. Das Individuum wird daher in der poëtischen Epistel selbst zu einem poëtischen (idealisirten) Wesen, und darin besteht der Unterschied zwischen dem profaischen Briefe und der poë-

poëtischen Epistel. Jener muß so speciell seyn, daß er bloß eine Person angeht, und gleichsam nur für diese verständlich ist; diese individualisirt die Menschheit in einer Person, und spricht zu jener, indem sie sich an diese wendet. Nur dadurch kann die poëtische Epistel Leben und Verfinnlichung erhalten, und sich zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erheben. Je specieller also der Inhalt der poëtischen Epistel ist; desto weniger hat sie ästhetischen Gehalt, der um so höher steigt, je *allgemeiner* der Inhalt ist, — und also gerade im entgegengesetzten Verhältnisse mit dem profaischen Briefe. — Enthält der Ausdruck der Darstellung die subjectiven Gefühle des Darstellenden; so nähert sich die poëtische Epistel der *lyrischen* Form. Schildert sie Facta; so ist sie mit der *historischen* Form verwandt etc. Verfinnlicht sie bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle; so schließt sie sich an die *didactische* Form an. Wegen dieser *vielfachen* Beziehung ihrer Darstellungen gehört die poëtische Epistel zu den *gemischten* poëtischen Formen.

(Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch.* Th. 2, S. 31 ff. —

Haller, Ebert, Gleim, Wieland, Uz, Nicolay, Jacobi, Michaelis, Weppe, Gotter, Blum, Göckingk, Pfeffel, Bürde, Brinkmann (Selmar), Kl. Schmidt, Köpken, Tiedge, Manso u. a.)

6) *Die Parodie und Travestirung.*

Bei beiden wird ein *vorhandenes* ästhetisches Product mit einem *ernsthaften* Charakter vorausgesetzt, es gehöre übrigens einer poetischen Form an, welche es sey. Dieses Kunstwerk muß aber auch nach allen Momenten seiner Erfindung, Haltung und Durchführung, ja selbst nach den meisten einzelnen Stellen so bekannt seyn, daß der Leser der Parodie und Travestirung sich dasselbe überall vergegenwärtigen kann, denn auf dieser stillschweigenden Parallele beruht der Effect der *gelungenen* Parodie und Travestirung.

Die Aufgabe für die *Parodie* ist: *durch Veränderung des ernsthaften Objects in ein komisches, bei der Beibehaltung der Form des ernsthaften Kunstwerks, ein neues zur Totalität der ästhetischen Form vollendetes Kunstwerk hervorzubringen.* Dieses neue Kunstwerk (die Parodie) muß zwar auch an und für sich selbst als ein Ganzes betrachtet werden können; aber es erhält seinen ästhetischen Gehalt durch die vernünftige Vergegenwärtigung des parodirten Kunstwerks nach allen einzelnen Beziehungen der Parodie. — Ein gesunder, lebhafter Witz, eine glückliche Combinationsgabe, und ein sicherer ästhetischer Tact gehören dazu, das Object des ernsthaften Kunstwerks zu verändern, und ein passendes Gegenbild zu demselben aufzufinden, so wie das ganze Detail dessel-

desselben nach dem gewählten Gegenbilde, mit Leichtigkeit, umzugestalten und auf das komische Object zu beziehen.

Bei der *Travestirung* hingegen wird das Object des ernsthaften Kunstwerks beibehalten, aber die Form desselben so verändert, dass nun das ernsthafte Object unter einer neuen Umgebung erscheint, welche durch ihre Totalität das Gefühl der Lust anregt und befriedigt.

Es versteht sich von selbst, dass zur Parodie und Travestirung viel Uebung, Gewandtheit und Leichtigkeit in der Behandlung der verschiedenen poetischen Formen erfordert werde, und dass die neue Form, wenn sie ästhetischen Werth haben soll, in sich selbst vollendet seyn muss. Ist sie dies; so wird sie das ernsthafte Kunstwerk nie beeinträchtigen, sondern den Reichthum der poetischen Formen in der Sprache selbst vermehren, ob sie gleich, da sie die Producte der *lyrischen, historischen, dramatischen und didactischen* Form umgestalten darf, selbst, nur durch diese Beziehung, sich einer jener Formen mehr oder weniger nähert. — Sie sind, als *gelungene* Producte, interessante Spiele des Witzes, fruchtbare Schöpfungen der Phantasie, und Versuche, durch poetische subjective Kraft sich mit der poetischen Kraft eines andern Dichters, in der Hervorbringung eines neuen Kunstwerks nach der Analogie des von ihm hervorgebrachten, zu messen.

(Merkels Ernst und Scherz, 1803, St. 42, S. 167 ff.
— Maafs, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie,
2 B. 1 St. S. 41 ff.

Michaelis, Blumauer, Bodmer, Kotzebue, Mahl-
mann u. a.)

V.

R h e t o r i k.

108.

Begriff derselben.

Die *Sprache der Beredsamkeit* (§ 11) bildet eine eigenthümliche und selbstständige Sphäre der *stylistischen Darstellung*, geht unmittelbar aus den Zuständen des *Begehrungsvermögens* hervor, und hat die Aufgabe zu lösen: *vermitteln* ihrer vollendeten *stylistischen Formen* das *Begehrungsvermögen* zu bewegen und zu erschüttern. Sie ist deshalb auch nur *zunächst auf diese Wirkung* gerichtet, ohne, wie die *Prosa*, *zunächst Belehrung* und *Ueber-*
zeu-

zeugung bewirken, oder, wie die Poësie, zunächst die Unermesslichkeit der individuellen Gefühle darstellen zu wollen.

Das Begehrungsvermögen ist nämlich, als ursprüngliches Vermögen in dem Geiste des Menschen, wesentlich von dem Vorstellungs- und Gefühlsvermögen verschieden; die ihm eigenthümlichen Erscheinungen des innern Lebens heißen: *Triebe*. Vergesellschaftet sich mit dem Triebe ein *Gefühl*; so erhält der Trieb den Namen: *Affect*. Wird diese Verbindung des Triebes mit dem Gefühle zu einem *bleibenden* Zustande; so entsteht die *Leidenschaft*. — Ist nun die Richtung auf das Idealische der gemeinschaftliche Charakter aller drei geistigen Vermögen; so soll durch die Sprache der Beredsamkeit, welche eine tiefe Rührung und Erschütterung des Begehrungsvermögens bei dem Redner voraussetzt, dieselbe Rührung des Begehrungsvermögens und die Aufregung desselben zur Vollbringung freier Handlungen bei Andern bewirkt werden. Denn so wie die Poësie nur *dadurch* entsteht, daß die subjectiven Gefühle in Vorstellung übergehen, und die Vorstellung zu einer Darstellung erhoben wird, wo man in der Totalität der ästhetischen Form den Ursprung der, die Darstellung begründenden, Vorstellungen aus dem Gefühlsvermögen wieder erkennt; so entsteht die *Beredsamkeit* dadurch, daß die subjectiven Triebe, denen als Affecten Gefühle vergesellschaftet sind, in Vorstellung übergehen, die Vorstellung in Darstellung durch Worte verwandelt wird, und

und in der Totalität der stylistischen Darstellung der Ursprung der die Darstellung begründenden Vorstellung aus der Unendlichkeit der subjectiven Triebe nicht verkannt werden kann. Ohne genialische Kraft und freie Productivität gibt es also kein Product des Styls der Beredsamkeit; aber diese genialische Kraft muß disciplinirt, die Triebe des Begehrungsvermögens selbst müssen, bei der ganzen subjectiven Bildung des Individuums, harmonisch entwickelt worden seyn, wenn die stylistische Totalität eine vollendete Kunstform seyn soll. Nur diese vollendeten Kunstformen gehören der Rhetorik, als schönen Kunst, an, deren hoher Zweck *Versinnlichung des Idealischen in den individuellen Bestrebungen* vermittelt schöner Formen in der Sprache der Beredsamkeit ist. Es kann daher weder die *bloße Prosa*, noch die *erkünstelte Stimmung* der Beredsamkeit, um Andere durch Ueberredung zu täuschen, zur Rhetorik, in diesem Sinne, gehören.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 183 ff.
 — *Eschenburg, Theorie, S. 355 ff.* —
Maafs, Rhetorik, S. 353 ff. — *Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 1, S. 25 ff.* — *F. V. Reinhard, über die Grundsätze und die Natur des Schönen, Berlin 1797, S. 69 ff.*

Die vollständige Literatur der Rhetorik s. man in meiner Sprachkunde, S. 254 ff.
 Hieher gehören:

J. C.

J. C. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*,
4 Th. Leipz. 1759. (Auszug daraus:
akademische Redekunst, Leipz. 1759.)

J. P. Müller, *Anweisung zur Wohlreden-
heit*, Leipz. 1767.

J. B. Basedow, *Akademisches Lehrbuch pro-
saischer und poëtischer Wohlredenheit*,
Kopenh. 1756.

J. H. M. Ernesti, *Neues Handbuch der
Dicht- und Redekunst in Beispielen etc.*
2 Th. Bayreuth 1798.

J. G. E. Maafs, *Grundriss der allgemeinen
und besondern reinen Rhetorik*, Halle
1798.

G. G. Fülleborn, *Rhetorik*, Bresl. 1802.

109.

Eintheilung derselben.

Doch die vollendeten Producte, welche der
Rhetorik, als schöner Kunst, angehören, sind
an sich für die mündliche Darstellung berech-
net; deshalb theilt man die Rhetorik ein in die
innere und äussere.

- 1) Die *innere* Rhetorik beruht auf dem innig-
sten Zusammenhange zwischen Correctheit
und Schönheit der stylistischen Form.

R.

a

- a) Die *Korrektheit* der Form beruht auf der vollendeten *Angemessenheit* des dargestellten Stoffes zu den Begriffen, welche durch die Form dargestellt werden sollen, und diese Angemessenheit wird nach der *inventio* und *dispositio* des Stoffes beurtheilt.
- b) Die *Schönheit* der Form beruht auf der *Totalität* derselben als *ästhetisch* vollendetes Kunstwerk, wodurch sie als ein frei producirtes organisches Ganze erscheint.
- 2) Die *äußere Rhetorik* besteht in der *ästhetisch* vollendeten äußern Darstellung der *ästhetisch-rhetorischen Form*, und begreift in sich
 - a) Die *Declamation*, (*elocutio*).
 - b) Die *Gesticulation*, (*actio*).

110.

1) *Die innere Rhetorik.*a) *Korrektheit der Form.*

Der Stoff, der in den Producten des Styls der Beredsamkeit dargestellt wird, gehört, als solcher, nicht vor das Forum der stylistischen Wissenschaften, sondern blos in Beziehung auf die

die *Form*, unter welcher er erscheint. Diese soll nämlich den dargestellten Stoff *genau bezeichnen*, und die Begriffe und Vorstellungen, unter welchen die subjectiven Triebe in der Darstellung erscheinen, *nach grammatischen und logischen Gesetzen* in sich enthalten. Wenn daher die Rhetorik zuerst von der *Erfindung* der Begriffe (*de inventione*) handelt; so kann darunter nichts anders als die durch freie genialische Kraft (denn blos das Genie erfindet) producirte Masse von Begriffen, welche die subjectiven Triebe charakterisiren, verstanden werden, die der Verstand *nach dem Princip der formellen Wahrheit* (also nach *logischen Gesetzen*) unter sich verbindet, und die in der Darstellung, in Angemessenheit zu dieser Verbindung, nach dem Sprachgebrauche und nach den höhern Regeln des höhern Syntaxes, zu einer grammatischen Einheit verkettet, erscheinen. Je freier das innere geistige Leben, je höher die productive Kraft des Redners ist; desto neuer und origineller werden die Begriffe seyn, die er darstellt, und desto erschöpfender wird ihre Behandlung erscheinen, so dafs in der ganzen Reihe der zu einem logischen Zusammenhange gehörenden Begriffe kein einzelnes Glied fehlt, oder an der unrichten Stelle steht. Die Prüfung *dieses* Verhältnisses der einzelnen Sätze in einem rhetorischen Ganzen zu sich selbst und zu dem Ganzen, geschieht *nach der Logik*, weil nur nach den Principien dieser formellen Wissenschaft die *innere Oekonomie der Begriffe* in einem stylistischen Ganzen beurtheilt werden kann.

Fortsetzung.

Nach der Wahl des *Thema*, das einen Begriff enthalten muß, dessen Wichtigkeit schon in der Ankündigung entschieden ist, oder durch die Art der Behandlung hinlänglich belegt wird, kommt alles auf die *Ausführung* desselben, auf die logisch richtige *Disposition* an. Dazu gehört:

- α) Der *Eingang*, welcher auf die Ankündigung des *Thema* *vorbereitet*, und durch seinen Inhalt die Aufmerksamkeit in dem Grade anregt, daß der Redner des Interesse seiner Zuhörer an dem Gegenstande und der Ausführung desselben versichert ist. (Am schicklichsten wird der Eingang *nach* Vollendung des Ganzen gearbeitet. Er muß ganz einfach, natürlich und faßlich seyn).
- β) Die *Proposition*, oder die Ankündigung des durch den Eingang vorbereiteten *Thema*, mit Andeutung der Art der Behandlung und Durchführung desselben.
- γ) Die *Exposition*, oder die Entwicklung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Stoffes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Belehrung, Ueberredung und Rührung, und die Verfinnlichung des dargestellten Gegenstandes hervor-

vor-

vorzubringen. Sie muß das Ganze des Gegenstandes erschöpfen, so daß er von allen Seiten beleuchtet und bestimmt durchgeführt erscheint.

- δ) Die *Argumentation*, oder diejenige logische Anordnung in der Folge der Begriffe, worauf die Ueberzeugung gegründet werden soll. Die *überzeugenden* Argumente müssen vorausgehen, darauf können die *überredenden* folgen, und dann kann man den Gegenstand *dem Gefühlsvermögen* und *dem Willen*, durch freie Rührung der edelsten Kräfte des menschlichen Geistes, näher bringen. In der Ordnung gehen, bei der Führung des Beweises, die schwächeren Gründe voraus, und die stärkern folgen nach, auch können die erstern zusammengezogen, die letztern aber müssen völlig umschliessend behandelt werden. Nie darf man endlich die verschiedenartigen Gründe und Beweise unter einander mischen, weil dann die Aufmerksamkeit zu sehr vereinzelt, und die Kraft der Ueberzeugung selbst verhindert wird.
- ε) Der *Schluss*, oder die Beendigung des stylistischen Products, wo die ganze Kraft der subjectiven Bewegung und Begeisterung aufgeboten wird, um den durch die Rede herbeigeführten Eindruck sicher zu begründen und bleibend zu machen. Hier darf der Redner die Erschütterung des Gefühls und Willens beabsichtigen, und
das

das Bild der Phantasie von dem Ganzen vollenden; denn nun hat er nicht blos die Absicht, zu überreden, oder zu täuschen, sondern er will die bewirkte Uezeugung des Verstandes mit dem Antheile der übrigen geistigen Vermögen an dem dargestellten Gegenstande in die innigste und harmonischste Verbindung bringen, und dadurch das ganze geistige Wesen des Menschen *ebenmässig* ergreifen.

112.

b) *Schönheit der Form.*

Ob nun gleich die Gattungen des *profaischen* Styls, die in der Theorie des Styls aufgestellt worden sind, einer solchen Haltung fähig sind, die sie zu einem *Producte des Styls der Beredsamkeit* erhebt, sobald nämlich im *Briefe* und im *historischen* und *didactischen* Style die Darstellung aus angeregten subjectiven Trieben hervorgeht; so ist dies bei jenen Formen des profaischen Styls doch keine nothwendige Bedingung, vielmehr können sie auch *rein profaisch* erscheinen. Dagegen müssen die Formen, welche der *oratorische* Styl enthält, nach den Principien der Rhetorik *als vollendete stylistische Ganze* producirt werden, wenn sie *als Producte des Styls der Beredsamkeit* erscheinen, und des Namens eines ästhetischen Kunstwerkes nicht unwürdig seyn sollen. Dies sind denn die *feierlichen Reden*, welche theils *religiöse* (geist-)

(geistliche), theils *profane* (weltliche) seyn können, und die *Anrede* oder *Harangue*.

113.

Die religiöse Rede.

Die religiöse Rede ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise sittlicher und religiöser Begriffe entlehnt ist. Da sittliche und religiöse Wahrheiten das Begehrungsvermögen am stärksten ergreifen, und mit dem Unendlichen in unsern Bestrebungen, so wie mit dem überfinnlichen Grunde aller unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen und mit allen möglichen Verhältnissen des häuslichen und öffentlichen Lebens in der genauesten Verbindung stehen, so ist dem Effecte der religiösen Rede schon dadurch sehr vorbereitet. Der Redner darf blos die hohe innere Bewegung seines geistigen Lebens treu auffassen und wahr wiedergeben; so kann er sich seiner Wirkung versichert halten, weil er durch die Darstellung der Unendlichkeit seiner subjectiven Triebe auf die Anregung und Belebung derselben, jedem moralischen Wesen inwohnenden, Triebe zuversichtlich rechnen kann. Verfehlt er diesen Zweck; so wird größtentheils die Schuld an ihm liegen, weil die Empfänglichkeit für sittliche und religiöse Angelegenheiten um so höher befriedigt werden muß, wenn ihre Darstellung vermittelt einer vollendeten stylistischen Form geschieht.

Dem

Dem Inhalte nach sind die religiösen Reden *dogmatisch*, wenn sie Glaubenslehren entwickeln, *moralisch*, wenn sie sittliche Vorschriften aufstellen; *gemischt*, wenn sie dogmatische und moralische Wahrheiten mit einander combiniren, und mit der Entwicklung der Begriffe sogleich ihre fruchtbare Anwendung aufs Leben verknüpfen. Sie ist entweder *eigentliche Rede* (bei Taufen, Trauungen, Begräbnissen, bei der Beichthaltung und Abendmahlsfeier, bei Casualfällen etc.), oder *Homilie*, oder *Predigt*.

(Mosheim, Jerusalem, Cramer, Spalding, Resewitz, Lavater, Zollikofer, Sturm, Reinhard, Rosenmüller, Henke, Löffler, Ribbeck, Ammon, Marezoll, Sintenis, Zollner, Veillodter, Kindervater, Schuderoff, Hufnagel, Hacker, Tischer, Sonntag, Wedag etc.

Das Gebet, das im rhetorischen Style zunächst zur religiösen Rede gehört, ist der wörtliche Ausdruck der innern Rührung, welche uns bei der Vergegenwärtigung sittlicher oder religiöser Wahrheiten durchdringt, und ein freier Erguß des angeregten Gefühls. — Nur selten wird das Gebet am Anfange der religiösen Rede natürlich seyn und Effect machen, weil man da auf die Bewegung des Gefühlsvermögens noch nicht rechnen kann; wohl aber gehört es an den Schluss, wo der Redner, nachdem er den Verstand überzeugt und den Willen belebt hat, die Gesamtheit des bei seinen Zuhörern angeregten Gefühls in ein feierliches, kräftiges und kurzes Gebet sammelndrängt, und nun die subjective Stimmung des Gefühlsvermögens bezeichnet, dessen höhere Anregung von dem Be-

Begehrungsvermögen veranlaßt, itzt aber in seiner Aeußerung nicht weiter von der Einmischung der Affecten in die Einheit des Gebets gestört wird.

Für die geistliche Beredsamkeit: Steinbart, Marzoll, Bahrdt, J. V. Schmid, Schuderoff, Ammon, Thym, Thiefs, Tittmann etc.)

114.

Die profane Rede.

Die profane Rede ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise des öffentlichen und bürgerlichen Lebens entlehnt ist. Der Gang der öffentlichen Angelegenheiten, der active Antheil der Bürger eines Staates an dem Bestehen, Fortschreiten und festeren Begründen der vaterländischen Constitution, die hohe Uebereinstimmung derselben mit den Forderungen des Kosmopolitismus, der ungetheilte Blick auf alles, was innerhalb des Organismus des Staates, die einzelnen Theile desselben genauer mit einander verbinden, die Herrschaft des Rechts sicher stellen, und die allgemeine Wohlfahrt erhöhen kann, sind die großen Gegenstände der *profanen* Rede, die in Republiken und beschränkten Monarchien vorzüglich angebaut wird. Mag immer der Partheigeist und die Privatleidenschaft viele dieser Reden eingegeben haben; so fehlt es doch auch nicht an solchen, in welchen jener höhere, hier angegebene, Gesichtspunct

punkt festgehalten ist, und diese stehen als Muster für Mitzeit und Nachwelt in dieser Haltung da. — In Angemessenheit zu der äufsern Form andrer Staaten kann die profane Rede theils *gerichtliche* (anklagende und vertheidigende), theils *Staatsrede* (von Fürsten, Gesandten, hohen Staatsbeamten etc. gehalten) seyn. Auch gehören die *akademischen Reden*, die *Schulreden*, die *Lobreden* (elopes) hieher, sobald sie *retorische Kunstwerke* und keine Abhandlungen des profaischen didactischen Styls sind.

(*Lobreden* von Engel, Ramler, Fufs etc. — *Schulreden* von Fr. Gedicke, Degen, Gurlitt, Lieberkuhn, Starke etc. — *Akademische Reden*: Schiller, was heisst und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte etc.

Die *Harangue* oder *Anrede* ist eine Rede nach verjüngtem Maassstabe, die entweder aus dem Stegreife gehalten, oder vorher überdacht ist, um bei den Zuhörern einen bestimmten Effect unmittelbar hervorzubringen).

115.

Ueber den Charakter der Beredsamkeit.

Die sogenannten rhetorischen Figuren, sobald sie aus dem weiter oben entwickelten Gesichtspunkte betrachtet werden, begründen, in ihrem innern Zusammenhange, eine *Bildersprache*, die eine eben so unabhängige und in sich

sich abgeschlossene Sphäre ist, wie die Sprache der Prosa. Sie gehören dem Dichter und dem Redner zu, inwiefern beide der Darstellung *eine höhere Versinnlichung* mittheilen müssen, da die subjectiven Gefühle und Triebe *nie anders als unter dem Kolorit* dieser höhern Versinnlichung erscheinen können. Je nachdem nun die *einzelnen* rhetorischen Figuren sich mehr zur Belebung von Gefühlen, oder mehr zur Versinnlichung von Trieben, oder zu beiden zugleich sich eignen; je nachdem werden sie auch entweder von dem Dichter oder Redner einzeln gebraucht, oder von beiden zugleich in Anspruch genommen. In der Theorie kann die Grenzlinie ihres Gebrauchs nicht genau zwischen Dichter und Redner gezogen werden; denn beide müssen, bei der Schöpfung ihrer ästhetischen Formen, dem Zuge des innern Genius folgen, und ihr innerer Tact wird sie nicht irre führen, sobald zu dem Reichthume ihrer natürlichen Anlagen eine *ebenmäßige* Entwicklung ihrer *gesamten* geistigen Kräfte und ein vielfältig durch Lectüre und eigne Arbeiten geübter und geläuterter *Geschmack* hinzukommt. — Der *wahre Dichter*, der dem Drange der Unendlichkeit seiner subjectiven Gefühle folgt, wird daher nicht ins Feld *des Redners*, der seine subjectiven Triebe in freien vollendeten Formen producirt, abschweifen; der innere Ton ihrer individuellen Bildung wird beide vor der Ueberschreitung ihrer Grenzen bewahren; denn nichts zerstört den hohen Charakter der Poësie mehr, als *rhetorische Gedichte*, und nichts hindert, von der andern Seite,
die

die *sichere* Ausbildung des Styls der Beredsamkeit in einem höhern Grade, als die Einmischung *des Charakters* der Poësie in den Umkreis einer rhetorischen Darstellung. — Die Sprache der Beredsamkeit steht also in der That in der Mitte zwischen Prosa und Poësie, und bildet eine unabhängige stylistische Form, so wie das Begehrungsvermögen ein von dem Vorstellungs- und Gefühlsvermögen unabhängiges, und ursprüngliches Vermögen des geistigen Subjects ist. Der wahre Redner hält sich auf dieser Mittellinie zwischen Prosa und Poësie, und je mehr er sich darauf behauptet, desto mehr gewinnt das stylistische Product, das er aufstellt, *Einheit des Tones und der Haltung*, und desto reiner bezeichnet es den so oft verfehlten Charakter der Beredsamkeit selbst.

Heydenreich, in dem *kurzgefassten Handwört. über d. sch. Künste etc. Th. 1, S. 143 ff.* — *Meine Sprachkunde*, S. 627 ff. — *Sauer*, *Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst*, *Pennig 1803.*

2) *Die äußere Rhetorik.*a) *Die Declamation.*

Die Declamation ist, *als Kunst, die Fertigkeit, stylistische Producte sinnlich vollkommen mündlich darzustellen; als Wissenschaft* aber der *Inbegriff der Regeln, wie man diese Fertigkeit erlangen kann.* Jede Fertigkeit setzt Uebung, vielseitige Uebung voraus; mithin auch die Declamation. Sie ist eine Fertigkeit in der *mündlichen* Darstellung; sie verlangt daher die möglichst höchste *Gewandheit und Ausbildung* der Sprachfähigkeit (der Zunge). Sie soll *stylistische Producte sinnlich vollkommen darstellen*, sie muß also die Form der Darstellung zu einer Totalität erheben, die *nach musikalischen Principien* hervorgebracht wird. — Sie setzt übrigens, *in Hinsicht auf den Stoff*, eine solche Behandlung desselben voraus, daß er mündlich *sinnlich vollkommen dargestellt werden kann*, und gründet sich insofern auf die, in der Theorie des Styls abgehandelte, *Lehre vom Wohlklange.*

Fortsetzung.

Soll die Declamation die Fertigkeit in der *mündlichen* Darstellung eines *stylistischen Product*s

ducts seyn; so setzt sie ein vielseitiges und geschmeidiges *Organ*, und einen solchen *Umfang der Stimme* voraus, nach welchem man im Stande ist, hohe und tiefe, starke und schwache, sanfte und rauhe, feste und schwankende Töne hervorzubringen. Ob nun gleich ein solches glückliches Organ an sich ein Geschenk der Natur ist, dessen Unvollkommenheiten nie völlig gehoben werden können; so kann doch durch *Anstrengung, Uebung und Kunst* ausserordentlich viel in dieser Hinsicht geleistet werden, wie mehrere Beispiele gelehrt haben. So weit nämlich muß, für die declamatorische Darstellung, die Sprachfähigkeit *ausgebildet und zur Gewandtheit* erhoben werden: daß der Declamator alle einzelne *Buchstaben* (besonders die *Vocale*) *Sylben* und *Wörter* deutlich, richtig und nach dem ihnen zugehörenden *Tone* ausspreche. (Die natürliche *Stufenleiter der Vocale* ist: u, o, a, e, i, nach der *Oeffnung des Mundes*). Diese Fertigkeit verlangt, daß man nicht mit der Zunge anstofse; keinen Buchstaben fehlerhaft prononcire, keine Sylbe verschlucke; keinen singenden Ton annehme, und nie zu hastig und übereilt, sondern so *langsam* lese, als es die Sprachorgane und der Charakter des darzustellenden Products verlangen.

(Schocher, Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben etc. Leipz. 1791.)

Fortsetzung.

Zur *sinnlichen vollkommenen* (künstlerischen) declamatorischen Darstellung eines *stylistischen* Products gehört aber noch mehr. Jedes *stylistische* Product hat seinen eigenthümlichen *Charakter*, der in der declamatorischen Darstellung genau gehalten und verfinnlicht dargestellt erscheinen muß. So wie in der Musik für die Darstellung eines poëtischen Stoffes immer *nur Eine Tonart*, und dann wieder *nur Eine Tactart* (*Menfur*) sich bestimmt eignet; so ist es auch in der Declamation. Die große Kunst des Declamators besteht daher in der genialischen *Ergreifung und Festhaltung des Grundtones*, der seinem *stylistischen* Producte ausschliessend anpaßt, und in der, der Musik in den Vierteln, Achteln etc. nachgebildeten, Schattirung und Kolorirung der einzelnen Sätze, Wörter und Sylben in dem Vortrage, nach einer langsamern oder geschwindern Bewegung, mit allen in den einzelnen Theilen des darzustellenden Stoffes begründeten *Ausweichungen* der Stimme aus dem Grundtone. Eben so, wie in der Musik das *Piano* und *Forte* wechseln, muß auch die Stimme des Declamators in der Darstellung nüanciren, und die *Stärke* und *Schwäche* richtig und abwechselnd vertheilen. — Daran schließt sich die *Betonung* (*Accentuation*), oder das richtige Legen und Halten des *Accents* an, wovon das *musikalische Leben* und die *freiern Bewegung* der declamatorischen Darstellung

stellung abhängt. Jedes Wort hat nämlich eine Sylbe, welche, als die wichtigste, den Ton erhält; dies ist der *Wortaccent*. Höher steht der *declamatorische Accent*, der in jedem stylistischen Zusammenhange (in jeder Periode) zuerst das *Hauptwort*, und dann die *wichtigern Nebenwörter* aushebt, um das erstere durch die Betonung *besonders*, und die andern vermittelt des *Accents verhältnismässig* herauszuheben. Dadurch wird in der Declamation dasselbe bewirkt, was in der Malerei die Vertheilung von Licht und Schatten hervorbringt. Nie aber muß die Declamation ihre Sphäre überschreiten, und, im wörtlichen Sinne, *mahlen*, d. h. hörbare Objecte durch die Stimme *nachahmen*, u. s. w., denn das erste Princip für jede Kunst ist bestimmte Kenntniss der Grenzen ihrer Sphäre, und freies Leben und Wirken innerhalb dieser bestimmt arrondirten Sphäre. — *Natürlichkeit, Einfachheit, Lebhaftigkeit und Theilnahme* an dem dargestellten Gegenstande sind die Grundeigenschaften jeder declamatorischen Darstellung. — Noch fehlt übrigens ein vollendetes *declamatorisches Zeichensystem nach der Analogie der Musik*.

Maass Rhetorik, S. 181 ff. — Ueber die Declamation von Sheridan, übers. von Löbel, 2 Th. Leipzig 1793. — Artikel: Declamation im kurzgef. Handw. Tb. 1, S. 294. und S. 298 ff. — Franke, über Declamation, 2 Tb. Gött. 1789. — Claudius, Grundriss der körperlichen Beredsamkeit, Hamb. 1794. — Schmiedtgen, Versuch über die

die Euphonie, Leipzig 1794. — *Rambach*, *Fragmente über Declamation*, 2 Th. Berlin 1800. — *Bielfeld*, *über die Declamation als Wissenschaft*, Hamburg 1801. — *Ballhorn*, *über Declamation in medicinischer und diätetischer Hinsicht*, Hannov. 1802. —

(Es ist nicht gleichgültig für den Declamator, ob er in seiner eignen, oder in einer fremden Person auftritt. In dem erstern Falle ist er *Redner*, oder *Vorleser*; in dem zweiten ist er *Schauspieler*. So sehr der Schauspieler bemüht seyn muß, seine *Persönlichkeit* zu verlaugnen; so sehr muß sich der Redner bemühen, sie überall rein, und von allem Fremdartigen absondert, erscheinen zu lassen).

119.

b) *Gesticulation*.

Die *Gesticulation* oder *Geberdensprache* ist die Totalität der verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner Theile, welche die Darstellung der Declamation begleiten und unterstützen sollen. Es läßt sich zwar, bei lebhaften Menschen, schon bei ihrem Sprechen im gemeinen Leben eine gewisse Geberdensprache nicht verkennen; aber diese muß, sobald sie die Declamation unterstützen soll, sehr

S ver-

veredelt und geläutert werden. In der letztern Hinsicht ist die Gesticulation *ein durchdachtes, sinnvolles Spiel* in der Bewegung der einzelnen Theile des menschlichen Körpers, wodurch die declamatorische Darstellung *an Ver sinnlichung gewinnen* und ihrer Wirkung nach *erhöht* werden soll. Es läßt sich zwar in der *Mimik*, als *isolirten Kunst*, eine völlig von der mündlichen Darstellung unabhängige und in sich abgeschlossene Geberdensprache denken; aber in Hinsicht auf die Declamation verhält sich die Gesticulation nur *wie ein accompagnirendes Instrument zu einem obligaten* in der Musik. Sie darf daher nicht alles begleiten, sondern sie folgt in einer bestimmten und sorgfältig berechneten Gradation nur dem Wichtigern, — und nirgends ist das *Gesetz der Sparsamkeit* von höherer Wirkung als bei der Geberdensprache. Zudem hängt es von den dargestellten Gegenständen ab, ob die eine, oder die andere Hand, oder beide zugleich, oder die Augen, oder eine Veränderung der Stellung des Körpers selbst die Declamation unterstützen soll, so wie überhaupt der *Schauspieler* die Gesticulation wieder aus einem andern Gesichtspunkte fassen muß, als der religiöse oder weltliche Redner. — Die Geberdensprache muß übrigens *deutlich, natürlich, lebhaft*, und mit *Grazie, Anstand und Würde* verbunden seyn; nie darf sie *Zwang, Verlegenheit und Aengstlichkeit* ausdrücken; nie ins *Einförmige* und *Lächerliche* ausarten. Sie muß vielmehr mit der Decla-
ma-

mation *Ein Ganzes* ausmachen, und die Totalität des berechneten Eindrucks vollenden.

Maafs, Rhetorik, S. 183 ff. — Engel, Ideen zu einer Mimik, 2 Th. Berlin 1785. — Bahrdt, Rhetorik für geistl. Redner, S. 207 ff. Action und Geberden, in dem kurzgef. Handw. Th. 1, S. 14 und S. 469.

120.

Schluss des Ganzen.

So hat also dieses Werk den Versuch gewagt, aus den gesammten Anlagen des geistigen Subjects, und zwar aus den drei Vermögen desselben, aus dem *Vorstellungs-, Gefühls- und Begehrungsvermögen*, die Sprache der *Prosa, der Poësie und der Beredsamkeit* abzuleiten, und, durch die *Anwendung des Gesetzes der Form* auf alle profaische, poëtische und rhetorische Darstellungen in der *niedern, mittlern und höhern Schreibart*, dem Gebiete der *stylistischen Wissenschaften* nothwendigen innern Zusammenhang zu geben, um sowohl alle *einzelne stylistische Formen*, als auch ihr gegenseitiges Verhältniß dadurch erschöpfend zu bezeichnen. Bei der hohen *Bildsamkeit der teutschen Sprache* und bei den raschen Fortschritten der teutschen Nation in ihrer Entwicklung und Ausbildung während der zweiten Hälfte des achtzehnten

Jahrhunderts ward es in unserm Zeitalter möglich, treffliche teutsche Klassiker in allen Formen und Gattungen des Styls den angehenden Gelehrten als Muster der Nachahmung vorhalten zu können. Mögen sie nicht für die sorgfältige Pflege einer der vollkommensten Sprachen des Erdbodens verloren gehen, damit diese Sprache, die unter den Einflüssen der politischen Verfassung Teutschlands sich bildete und zur Reife gelangte, noch lange den Zeitpunct der Veraltung und Auflösung dieser Verfassung überlebe, und einst, durch eine große Anzahl klassischer Schriftsteller aus unsern Tagen und dem kommenden Zeitalter vervollkommnet und bereichert, im Augenblicke ihres Erlöschens (den keine Gunst des Schicksals im Laufe der Jahrhunderte vihr ersparen kann), den klassischen Sprachen des Alterthums in Hinsicht der vollendeten Darstellung des ewig Schönen innerhalb ihres großen Gebiets gleichgestellt werde.



Pölitz, Karl Heinrich Ludwig,

Lehrbuch der teutschen Sprache in ihrem ganzen Umfange und nach ihrer gegenwärtigen Gestalt besonders für den Vortrag derselben auf Universitäten und Lyceen geschrieben

Leipzig 1810

Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Pcb (b) 28(2)

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11346554-1